



**Уральский  
федеральный  
университет**

имени первого Президента  
России Б.Н.Ельцина

**Уральский гуманитарный  
институт**

**Л. А. КИНЁВА**

# ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ОРНАМЕНТА

Учебное пособие







Министерство образования и науки Российской Федерации  
Уральский федеральный университет  
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина

Л. А. Кинёва

# ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ОРНАМЕНТА

Учебное пособие

Рекомендовано методическим советом  
Уральского федерального университета  
для студентов вуза, обучающихся  
по направлению подготовки  
54.03.01 — Дизайн

Екатеринбург  
Издательство Уральского университета  
2018

УДК 7.048+903.08(075.8)

ББК 85.12я73

К41

Рецензенты:

кафедра рисунка Уральского государственного архитектурно-художественного университета (завкафедрой проф., член Союза художников России *Лопато А. Б.*);

д-р культурологии, доц., член Союза дизайнеров России, проф. кафедры арт-дизайна Института ГСЭО Российского государственного профессионально-педагогического университета *Панкина М. В.*

Научный редактор — канд. ист. наук, доц. *О. И. Ган*

На обложке использовано изображение с сайта <https://clck.ru/DEnrm>

**Кинёва, Л. А.**

К41 История и теория орнамента : учеб. пособие / Л. А. Кинёва. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2018. — 131, [1] с.  
ISBN 978-5-7996-2387-6

В учебном пособии представлен материал по истории и теории орнамента с иллюстрациями, вопросы для самоконтроля, примеры проектных задач. Пособие систематизирует опыт орнаментального творчества различных эпох и стилей. Через теорию симметрии раскрываются некоторые важнейшие универсальные закономерности орнаментального искусства. Вопросы практики представляют собой обобщение основных особенностей композиции орнаментов и принципов ее создания.

Пособие предназначено для студентов направления «Дизайн» и преподавателей художественных дисциплин.

Библиогр.: 17 назв. Рис. 87. Прил. 1.

УДК 7.048+903.08(075.8)

ББК 85.12я73

ISBN 978-5-7996-2387-6

© Уральский федеральный  
университет, 2018

---

# ВВЕДЕНИЕ

---

Орнамент — особый вид изобразительного искусства. Орнаментальное творчество возникло в глубокой древности как стремление человека выразить в символических знаках свое представление о мире. Искусство орнамента появилось уже на первых ступенях развития культуры и существовало в примитивном виде у древнейших народов нашей планеты. Его художественная ценность тесно связана с назначением предмета, имеющего данный декор. Орнамент служит для украшения экстерьера зданий, используется при декорировании их внутреннего наполнения и выступает в неразрывной связи с другими видами искусства. Все виды пластических искусств: живопись, графика, архитектура, скульптура — широко используют эту форму декора. Как художественная структура сложная и специфическая, орнамент чаще всего составляет неотъемлемую часть предмета, подчеркивает его тектонические особенности. Введение орнамента в текстуру изделия становится одной из форм проявления синтеза в искусстве.

При дальнейшем изучении функции и роли орнамента становится очевидным, что значимость его в системе выразительных средств предмета декоративного искусства намного больше, чем только украшающая функция, и не ограничивается одним прикладным характером. Орнамент может сохранять свою образность даже во фрагментах или при перерисовке.

Творческий процесс создания любого высокохудожественного произведения невозможен без использования знаний и опыта предшествующих поколений. Новые поколения художников и дизайнеров в своем творчестве широко применяли известные орнаментальные мотивы прошлого, но всякий раз под влиянием определенных

общественно-исторических условий им удавалось наделять их теми специфическими свойствами, которые впоследствии становились неотъемлемой чертой нового стиля. Рождение новой орнаментики всегда было связано с эмоциональным выражением личных чувственных впечатлений дизайнера или архитектора, украшающего интерьер или работающего над графической оригинальной композицией.

Орнамент можно назвать летописью мировоззрений или своеобразной копилкой духовного опыта, выраженного на языке изобразительных символов. Внимательное изучение и освоение богатейшего наследия этой составляющей мировой художественной культуры способствует воспитанию художественного вкуса, становлению представлений в сфере истории культуры, делает более значительным внутренний мир учащегося. Творческое освоение декоративно-орнаментального искусства предшествующих эпох обогащает практику будущих дизайнеров.

Настоящее учебное пособие содержит материал для изучения истории орнамента, вопросы для самоконтроля. В разделе, посвященном теории орнамента, рассматриваются аспекты разработки мотивов, использования композиционных схем для построения орнаментов, принципы взаимосвязи декора и формы. Кроме того, в приложении приведены общие требования для выполнения проектно-графической работы, предусмотренные учебной программой по дисциплине «История орнамента и стиля».

Материал учебного пособия органично синтезирует вопросы различных областей художественного творчества: изобразительное искусство, архитектура, декоративно-прикладное искусство, дизайн.

---

# Глава 1. ИСТОРИЯ ОРНАМЕНТА

---

## 1.1. Специфика орнамента. Язык и выразительные средства

---

- ♦ Орнамент как один из стилеобразующих элементов
- ♦ Границы орнамента и его роль в искусстве ♦ Классификация орнаментов ♦ Орнамент и стиль ♦ Универсальные мотивы

Слово «орнамент» происходит от латинского *ornamentum*, что переводится как «украшение, узор». В отличие от узора он имеет четкую организацию, осуществляющуюся ритмическим чередованием элементов, подчиняется строгой математической логике, которая лежит в основе композиции орнамента. Орнамент всегда предназначен для украшения каких-либо изделий или архитектурного объекта, не имеет самостоятельного художественного образа, поэтому основным его признаком является подчиненность художественной идее, форме и назначению предмета, в художественной обработке которого он применяется. Ему не чужды изобразительные мотивы, он пользуется теми же художественными техниками (графическими, живописными, лепными, гравировальными), но выступает лишь в роли украшения, т. е. в синтезе с произведениями прикладного искусства и архитектуры. Орнамент всегда строго соотнесен со структурой самого предмета, ритмически организует и членит его поверхность, выявляет и обыгрывает материал. В то же время он сохраняет самостоятельный смысл.

«Искусством порядка» назвал орнамент Ю. Герчук. «Орнамент организует вещи нашего практического мира. Покрывая функциональные формы, архитектурные или прикладные, орнамент задает

определенные способы их восприятия, направляет движение взгляда, соотносит целое с его частями... Орнамент может придать поверхности характер незамкнутого фрагмента, заполняя его равномерной, допускающей бесконечное развитие сеткой, или же четко ограничить ее, обведя по краю бордюром. Он может помочь ориентировать предмет, обозначив его верх и низ, правое и левое направление... Орнамент, подчиненный вещи, скромно исполняющий почти служебную функцию ее тектонической организации, тем не менее разворачивает на ее поверхности свою собственную художественную тему. Он поднимает предмет над ограниченностью его практического назначения, делает носителем некоего общего принципа, малой моделью гармонического мирового порядка. Он наделяет вещь своей способностью генерировать ритмы времени, зримо воплощать глубинные представления своей эпохи о структуре окружающего мира» [1, с. 32].

По сравнению с произведениями «большого» искусства орнамент представляет такую систему художественных мотивов, изобразительных или отвлеченных, которая не требует от зрителя включения в мир изображения. В этом состоит художественная сущность орнамента.

По типу строения любой орнамент являет собой форму расчлененную, структурированную, однако сам тип композиционной формы характеризуется непрерывностью, слитностью, пластической связанностью составляющих ее элементов.

Орнамент может состоять из самых разнообразных мотивов, ими могут быть предметные и беспредметные формы, изображения человека или животных, мифологических существ. В орнаменте переплетаются и сочленяются реалистические узоры со стилизованными. Но на определенных этапах художественной эволюции орнаментального искусства возможно нивелирование границ между орнаментальной и сюжетной росписью. Это наблюдается в искусстве амарнского периода Египта, крито-микенском искусстве, в искусстве Древнего Рима, в поздней готике и модерне.

История декоративного искусства насчитывает огромное количество разнообразных орнаментов, которые принято **классифицировать** по содержанию: изобразительный, неизобразительный, комбинированный; по изобразительной характеристике: геометрический, технический, природный, предметный, символический, астральный, комплексные мотивы; по стилевой принадлежности: античный, византийский, готический, орнамент Ренессанса и т.д.; по народной

принадлежности: русский, украинский, мексиканский и т. д.; по изобразительной форме: плоскостной, рельефный (барельеф), контррельефный (углубленный внутрь).

Подбор элементов оформления, производящихся самим художником, подчинен определенной декоративной системе, включающей предметы убранства, архитектуру помещения, объединяющей их в единый органичный ансамбль. Общая сумма орнаментов, составляющих внешнее оформление, отделку предмета или интерьера образуют тот декор, который характеризует основные признаки стиля.

**Стиль** в искусстве какой-либо эпохи — это исторически сложившееся единство образной системы, средств и способов художественной выразительности [2, с. 31]. Орнамент входит в число наиболее важных составляющих элементов стиля, участвует в формировании его образной системы, наряду с другими средствами художественной выразительности позволяет безошибочно определить принадлежность к определенному стилю какого-либо архитектурного памятника или произведения декоративно-прикладного искусства. Недаром говорят, что орнамент — это почерк эпохи [3, с. 43].

Искусство орнамента — самое древнее и востребованное, так как имеет практическое применение. В нем отражается глубокое духовное начало, ритм времени, бытовые сюжеты, традиции, обряды разных эпох и народов, что и представляет содержательную сторону орнамента. Орнамент, в далеком прошлом несший в себе символический и магический смысл, отображал духовный мир человека на основе его представлений о Вселенной, Земле, Боге, природе, жизни, смерти. Но, возможно, древнейшие образы, рожденные искусством палеолита, не имели смыслового значения, а являлись отвлеченными знаками, которые могли выражать лишь ритм, чувство формы, порядок, симметрию. В этот период неизобразительная символика орнамента представлена почти исключительно геометрическими элементами. Древний художник использовал в оформлении предметов штрихи и полосы, зигзаги и «елочный» орнамент, узор в виде плетения и точек. Облекая свои представления об устройстве мира в знаковые формы круга, полукруга, овала, спирали, ромба, квадрата, треугольника, креста и их различных сочетаний, человек, по всей вероятности, еще не наделял их декоративными качествами. Орнаментом покрывались скрытые от глаз части предметов — днища сосудов, оборотные стороны украшений, оберегов, амулетов. Постепенно

эти знаки-символы приобретали орнаментальную выразительность узора, который становился эстетической ценностью в последующих эпохах.

Большое место орнамент занял в народном художественном ремесле. Один из крупнейших чешских исследователей народной культуры Йозеф Выдра выделяет четыре главные функции орнамента: «1) конструктивную — она поддерживает тектонику предмета и влияет на его пространственное восприятие; 2) эксплуатационную — она облегчает пользование предметом; 3) репрезентационную — она увеличивает впечатление ценности предмета; 4) психическую — она действует на человека своим символизмом и, таким образом, волнует или успокаивает его» [4, с. 13].

В мировой древней орнаментике четко прослеживаются определенные мотивы и их сочетания (композиции), которые являются базовыми, основополагающими на протяжении всей ее истории. Среди них первое место занимают круг, крест и квадрат — три **универсальные формулы**, на которых зиждется вся наша материальная культура.

Круг в древнейшей культуре — это воплощение представлений о важнейших и основополагающих качествах бытия: абсолютном равенстве, единообразии, прямоте, вечности, бесконечности, цикличности. С кругом связывались нравственные категории, соотносимые с красотой, добром, любовью. Форма круга ассоциировалась с понятиями небесного и божественного совершенства (Бог, Солнце, Небо, Космос). Таким образом, круг является изобразительной символикой божественного порядка, священного предназначения, т. е. сопричастности божеству (рис. 1).

Квадрат, в отличие от круга, всегда связывался с идеей земного начала, местом обитания человека, воспринимающего себя в системе координат и живущего в ритме с вечными природными циклами. Земля изображалась квадратом, определяющим четыре стороны света и четыре времени года. Известный по археологическим материалам ромб исследователи относят к эпохе неолита и связывают его с охотой. Исходя из предположения российского палеонтолога В. И. Бибиковой изображение ромба отчетливо читается на тонком срезе бивня мамонта и имеет размеры сторон, приблизительно равные 2 мм. Исследователи считают, что магическая символика ромба связана с идеей благополучной охоты, благополучия для племени, а позднее, в эпоху земледелия, этот знак преобразовался в символ плодородия, олицетворяющий



засеянное поле (ромб с точкой в центре). С изобразительной стороны, сетчатый рисунок вместе с ромбом красиво подчеркивает поверхность, наполняя ее разнообразными ритмическими эффектами.

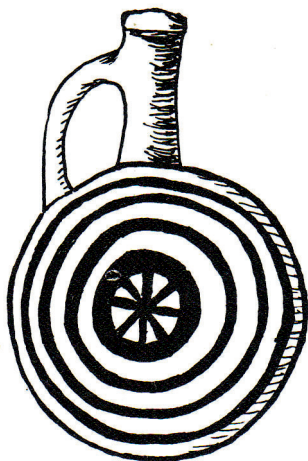


Рис. 1. Чечевицеобразная бутылка, декорированная концентрическими кругами вокруг колеса. Около 1400 г. до н. э. Богазкёй [5]

Крест — древнейший сакральный знак, подчеркивающий идею центра, упорядочивающий пространство, определяющий в нем направление связей и зависимостей, означающий ориентацию в пространстве, точку пересечения верха-низа, правого-левого. «Крест в первобытном сознании отождествлялся с Мировым Древом, Осью мира. Человеческая фигура с раскинутыми руками имеет форму креста, и сам человек в древнем мире воспринимал себя как живую модель Мировой оси и системы координат» [6, с. 20]. Квадрат с крестом усиливает в данной формуле выражение чрезвычайно важных и сложных смыслов (рис. 2).

Свастика и спираль относятся к числу древнейших знаков, имеющих громадное значение для орнаментального искусства. Свастика представляет собой вращающийся крест с изломанными концами. Существуют два вида свастики: правосторонняя свастика, олицетворяющая весеннее солнце, и левосторонняя, которую связывают с осенним солнцем. Изображения свастики обнаружены на предметах при раскопках в Трое, Греции, Египте, Китае, Индии, Персии, Центральной и Южной Америке и Скандинавии. Само слово имеет санскритское происхож-

дение и означает «счастливый». Индийцы называют этот символ «все хорошо». В религии эмблема свастики закреплена преимущественно за буддизмом. «Если принять во внимание тот факт, что понятие круга тяготеет к небесному началу, квадрат — к земному, а крест — к идее их объединения, то данная формула являет собою как бы проекцию горизонтальной, четырехчастной структуры Вселенной», — пишет Л. М. Буткевич [6, с. 23]. В таком случае крест в движении может трактоваться как мировая ось, координирующая и объединяющая в единое целое Небо и Землю. А спираль в мировоззренческом плане выражает идею внутреннего саморазвития круга (рис. 3).

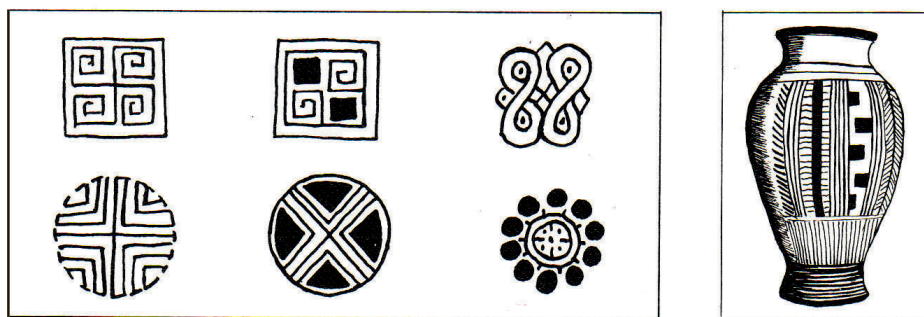


Рис. 2. Геометрические декоративные мотивы на родосских греческих вазах ориентализирующего стиля [5]



Рис. 3. Золотая чаша из Микен с чеканным спиральным орнаментом [5]

Среди выразительных образов в мировой орнаментике встречается множество различных модификаций изображения мирового дерева. Стилизованное его изображение может находиться в окружении симметрично расположенных по бокам охранителей дерева (трехчастная композиция) или может быть представлено в виде декоративной геральдической (симметричной) композиции, в которой дерева уже нет, а остается только его символ. Символика мирового дерева как оси мира появилась уже в эпоху бронзы. Мифологические представления образа дерева имеют частные определения, такие как дерево жизни и смерти, плодородия, центра вселенной, восхождения, небесное дерево. Мировое дерево в общей сложности олицетворяет собой мировой порядок, Космос. Дерево как образ символической организации пространства может быть рассмотрено с точки зрения троичной системы космогенеза. Она представляет мир, состоящий из трех классов существ (птицы, животные, земноводные), включает три временных понятия (прошлое, настоящее, будущее), три части тела (голова, туловище, ноги), три стихии (огонь, земля, вода). При членении дерева по вертикали выделяют нижнюю часть (корни), среднюю (ствол), верхнюю (ветви). Дерево, в силу контраста его частей и разнообразных смыслов, предоставляет огромные возможности художнику для создания художественного образа (рис. 4).



Рис. 4. Мировое дерево. Месопотамия [5]

Отношение к орнаменту не всегда было однозначным, его то признавали и активно использовали в профессиональном искусстве, перерабатывали национальные декоративные мотивы (модерн), то беспрекословно отвергали (конструктивизм). В настоящее время внимание дизайнеров и художников вновь приковано к искусству орнамента как уникальному явлению и опыту предшествующих поколений. Декоративно-орнаментальные композиции активно применяются в графическом дизайне, украшении интерьеров, мебельных форм, предметов прикладного искусства.

### *Вопросы для самоконтроля*

1. Назовите принципиальное отличие узора от орнамента.
2. Каковы причины возникновения изображений первичных элементарных орнаментальных символов?
3. Какие мировоззренческие понятия содержат древнейшие универсальные мотивы орнамента?

## **1.2. Орнамент Древнего мира (античной Греции и Рима)**

---

- ♦ Гармоническое совершенство греческого орнамента ♦ Главные мотивы и композиции греческой орнаментики ♦ Орнамент Древнего Рима: отличительные особенности ♦ Четыре стиля помпейских росписей

Орнаментальное искусство Древней Греции в основном изучается на формах архитектурного декора и вазописи.

В греческой вазописи выделяют геометрический, чернофигурный и краснофигурный стили. Геометрический стиль в вазописи является самым ранним этапом в истории греческой орнаментики, где росписи делятся на множество ярусов, как, например, в дипилонской вазе (рис. 5). На этих вазах мы видим космологические знаки в виде концентрических кругов, крестов в квадрате, ромбов, ромбов с точками. Но главными элементами росписи здесь становятся «водные» знаки, представленные в двух вариантах. Первый изображался в геометрическом стиле в виде древнего зигзага — острых шевронов. Возможно, художники подразумевали под ним струи ниспадающей на землю небесной воды.



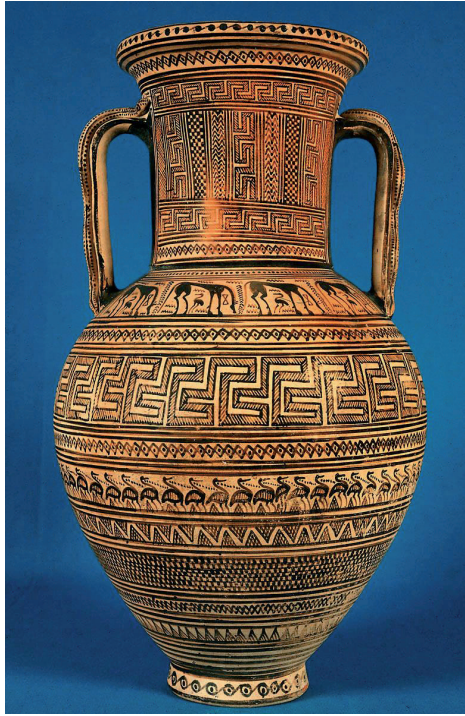


Рис. 5. Дипилонская амфора геометрического стиля [6]

Второй вариант представляет собой усложненную форму зигзага — меандр. Линейный меандр демонстрирует непрерывное, динамичное и выразительное движение водяных потоков, охватывающее весь Космос, все бытие на дипилонских вазах. Греческий орнамент обладал большой свободой, гибкостью и грацией, сохраняя всегда чувство меры, а его основополагающая идея, связанная с непрерывностью, бесконечностью движения, воплотилась в гениальной по выразительности формуле линейного меандра. Линейный меандр считается специфическим орнаментом именно для греческой культуры (рис. 6).

Безликие монотонные ритмы, воссозданные мотивом меандра в гомеровскую эпоху, в период высокой классики трансформировались в художественно облагороженную, выдающуюся по своей простоте и выразительности идею гармоничного, поступательного движения. Идея гармонии, воплотившаяся в линейном орнаменте пальметты, отразилась в виде эстетического идеала во всех достижениях греческой культуры — искусстве, религии и философии, в ее общественно-политическом и нравственном развитии (рис. 7).



Рис. 6. Греческий меандр [1]



Рис. 7. Греческий орнамент пальметты [5]

Греческая орнаментика завершила длительный этап эволюции орнамента от непосредственно-конкретной формы, которая являлась отражением мироустройства, до обобщенно-поэтической формулы, образа пластического художественного совершенства. В греческом орнаментальном искусстве главным достижением явилась выработанная здесь удивительная гармония ритма и мотива, т. е. органичное единство его формы и содержания.

Если искать основную, характерную черту греческого орнамента, то можно определить, что орнамент носит четко условный характер и вдохновляется общими формами, найденными в природе, освобождаясь от слепого детального подражания им.

Так, грациозная пальметта, которая предстает в стольких видах на фризах храмов, горловине ваз, заимствована у стручков цератонии, однако отход от природных форм столь велик, что полученные результаты можно рассматривать в качестве реального творчества.

Самым знаменитым типом архитектурного греческого орнамента является акантовый лист — чрезвычайно эффектный, богатый декоративными возможностями мотив, позаимствованный у природы и не имеющий семантического содержания (рис. 8). Возникновение в орнаменте Древней Греции мотива аканта исследователи связывают с появлением наиболее декоративной из всех коринфской капители.

В каменной архитектуре древних греков основополагающую роль играет конструкция, ей подчиняется и образное начало. Особенностью греческой архитектуры являлась большая правдивость и логичность формообразования. Выразительность сооружений определялась прежде всего тектонической четкостью конструктивной основы, мастерски обработанной и дополненной пластическими, орнаментальными и цветовыми средствами. Декор в основном сосредотачивался в верхней части архитектурного сооружения, на уровне капители, антаблемента, и главными его правилами являлись симметрия и соразмерность.

В каменном декоре наиболее часто воспроизводимыми архитектурными элементами были киматии — острые опущенные вниз лепестки (по-гречески «кима» — побег, лепесток, изгиб) и овы (по-гречески — «яйцо»), называемые также иониками (рис. 9).



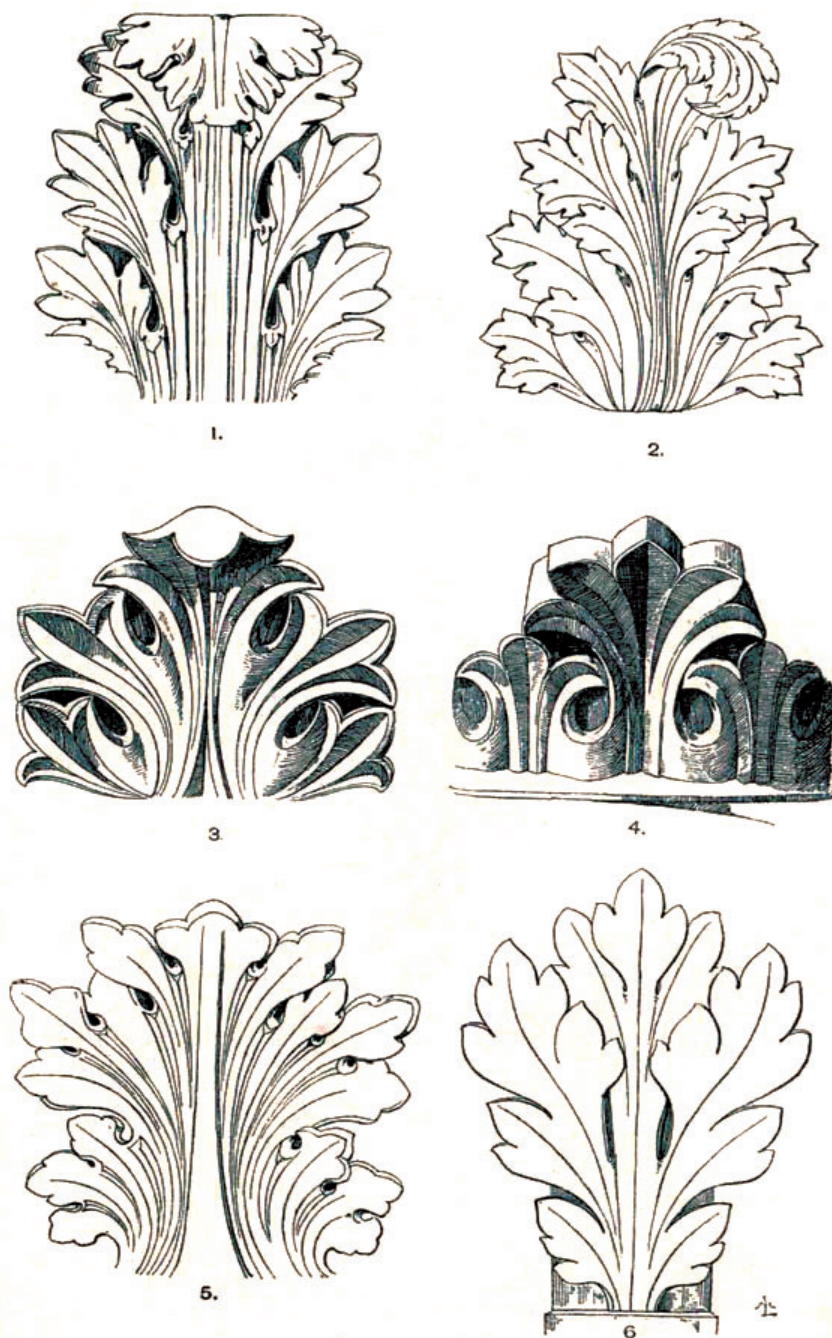


Рис. 8. Акантовый лист [7]





Рис. 9. Элементы греческого декора — киматий, овы, бусы (фото автора)

Рим заимствовал греческую орнаментику в уже сложившемся декоративном виде на самой поздней фазе ее существования, что указывает на несамостоятельность римского декора. Но тем не менее **римский орнамент** — явление совершенно самобытное по отношению ко всей предшествующей традиции древнего орнаментального искусства.

История римского искусства традиционно делится на доримский период, время республиканского Рима и период Римской империи.

Культура республиканского периода определялась прежде всего самым характером римского мировоззрения с его сугубо практицистским отношением к миру. Эталоном добродетели для римской культуры в этот период считались простота быта и нравов. Соответственно, орнамент, как элемент не имеющий практического применения, был не востребован и в древнейшем Риме практически отсутствовал.

В римском искусстве последнего этапа развития (период империи) победили новые тенденции, обусловленные вначале гречески-

ми, а затем и восточными влияниями. В результате богатые патриции начали отстраивать для себя роскошные дома, интерьеры которых украшались росписями, мозаиками и рельефами. Постепенно орнамент стал занимать важное место в общем декоре убранства виллы.

Фрески покрывали всю поверхность стены, которая членилась лепными тягами на цокольную часть, основное поле и антаблемент. В горизонтальном направлении основная стена также делилась на участки, нередко разграничиваемые колонками. Имитация настенной драпировки или декорации служила цели заставить зрителя забыть о границах данного интерьера.

Выделяют обычно четыре стиля римских (их нередко называют помпейскими) росписей. Первый (II в. до н.э.) — **инкрустационный** — строился на имитации средствами живописи мраморной облицовки стены из красных, желтых, зеленоватых и белых блоков камня. Рисунок в нем лишен перспективы. Этот стиль придавал интерьеру дома благородный, строгий вид, примером может служить декор домов римских торговцев в Делосе. Этот стиль существовал до I в. до н.э. (рис. 10).



Рис. 10. Первый (инкрустационный) помпейский стиль [5]

Его сменил следующий — **перспективный (архитектурный) стиль**, смысл которого заключался в создании системы членения стен иллюзорными средствами, причем центральное поле стены заполнялось большими картинами с изображениями портиков, монументов, храмов, пейзажных видов. Росписи зрительно расширяли пространство помещения (помпейский дом Фанния Синистора), делая его просторным и высоким. По мере развития этого стиля в центральной части стены стали изображать дверь, которую еще позже стали «открывать», чтобы за нею можно было увидеть уголок сада, колонну или другие храмы. Общая колористическая гамма росписей определялась терракотово-красными тонами (рис. 11). Первый и второй декоративные стили имели чрезвычайно слабо разработанную орнаментацию.



Рис. 11. Второй (перспективный) помпейский стиль [5]



В конце I в. до н. э. второй стиль сменяется третьим — **канделябрным (орнаментальным)**, который строился на принципе подчеркивания поверхности стены с декорацией в виде тонко нарисованных орнаментальных мотивов, изображающих колонны, канделябры, украшенные гирляндами и мелким растительным орнаментом. В центре отдельных участков стен помещались небольшие панно мифологического содержания. Архитектурные элементы приобретали скорее орнаментальные, нежели реальные формы. Детали декора писались в миниатюре с преобладанием ярких тонов на черном или белом фоне. В отделке появились египетские мотивы, а фриззы напоминали мраморную мозаику (рис. 12).

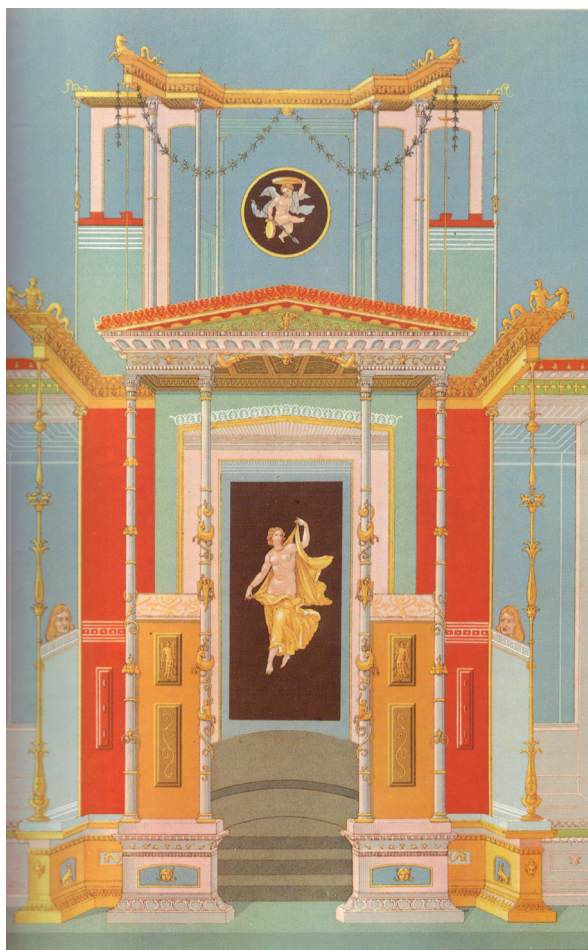


Рис. 12. Третий (канделябрный) помпейский стиль [5]

Мотив канделябра стал устойчивым элементом римского декора, определяющим своеобразие самих настенных композиций, имеющих центрический, симметричный, линейно-вертикальный характер. В этом стиле часто изображались на светлом фоне растительные мотивы натурального вида.

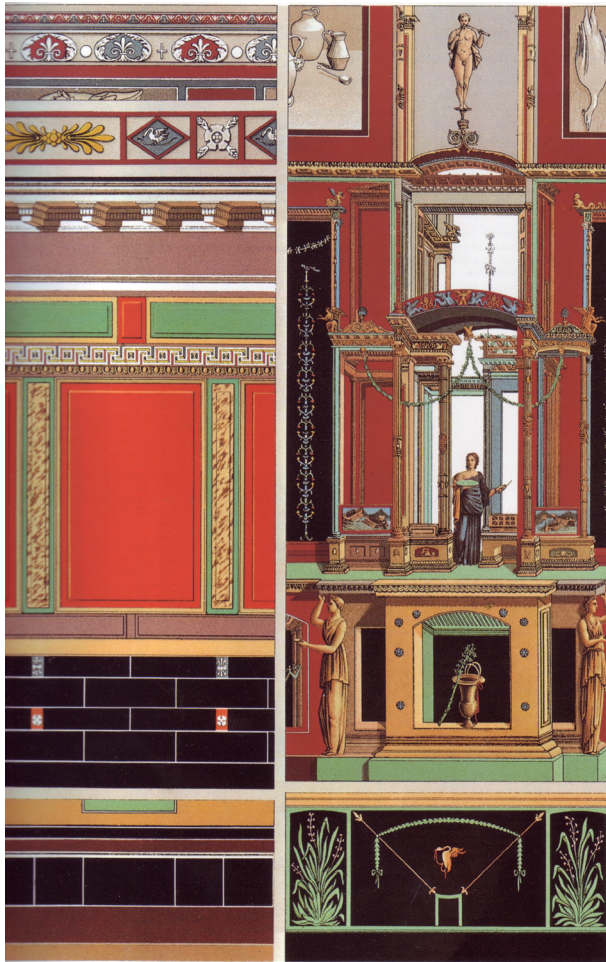


Рис. 13. Четвертый (иллюзорный) помпейский стиль [5]

В третьей четверти I в. н. э. до 79 г., вплоть до разрушения Помпей, существовал четвертый стиль — **перспективно-орнаментальный (иллюзорный)**, отличавшийся усложненностью, совмещением различных планов и перспективных точек зрения в живописной композиции (рис. 13). Середина стены по-прежнему делилась на три части,

но только теперь не колоннами, а портиками в несколько этажей, поверх которых порой изображались совершенно алогичные архитектурные формы. В этот же период в моду вошла отделка стен, в которой сочетались стенная роспись и рельефы из штукатурки. Этот стиль буквально «распылял» живописную орнаментику вместе с архитектурными видами на всю плоскость стены. Античная согласованность и соразмерность частей уступила место перегруженности, сложности мотивов и ритмов. К четвертому стилю относятся фрески дома Веттиев в Помпеях, среди них фризы с фигурками амуров.

Важным отличием римского декора является усложненность и обогащенность в формах и материалах. Достигалось это повсеместным использованием коринфского и композитного ордеров и основного архитектурного мотива — листа аканта. Применяя акантовый лист вместе с различными орнаментальными элементами, римские художники создавали самые различные комбинации, изменяя системы их построения, вплетая в композиции дополнительные детали.

Одной из важнейших категорий римского представления о красоте интерьера была категория обширного пространства. Размер занимаемого помещения становился признаком богатства, могущества, процветания. Римляне утверждали это как эстетический принцип, вошедший в плоть и кровь римского декоративного искусства. Этой же идее, связанной с категориями хорошего вкуса, стиля подчинялся и римский орнамент.

В фресковых росписях Древнего Рима сложился характерный живописный колорит, который мощно работает на создание иллюзии пространственной глубины декорируемых помещений. Он определяется сочетанием четырех главных цветов: это пурпурно-терракотовый, черный, золотой и голубой.

Таким образом, под влиянием изобразительного искусства римский декор приобрел абсолютно новые качества — живописный колорит, пластическую объемность, третье измерение, натуралистичность.

Изменилось отношение к украшаемой поверхности. В отличие от греческого орнамента, который располагался исключительно по горизонтали, в виде замкнутых полос, римский распространялся на всю стену и размещался преимущественно вертикально. Вертикальность расположения обусловлена все теми же эстетическими задачами, т. е. создать иллюзию огромного и высокого помещения. В связи с этим в римских живописных композициях появилось но-

вое свойство, коренным образом отличающееся от греческого искусства: симметричность, повсеместное выделение центра, постоянное обыгрывание мотива трехчастной композиции.

Римский декор обладает еще одним важным качеством, которое резко отличает его от всей предшествующей традиции древнего орнаментального искусства. Это обращение художников к театрально-комедийному искусству. В результате декор представляет собой причудливо-фантастическую игру, внутренний гротесковый орнаментальный мир, живущий по своим особым законам.

Римский быт нередко сам диктовал выбор мотивов в орнаментации. Наиболее характерными атрибутами римского бытия, в которых максимально воплощен римский дух, являются жертвенники, факелы, воинские доспехи, театральные маски, музыкальные инструменты, гирлянды из цветов, плодов, лент и другие триумфальные атрибуты (рис. 14).



Рис. 14. Римский орнамент на предметах декоративно-прикладного искусства [8]



В античном Риме на смену древним космологическим категориям пришли два ведущих начала государственной римской эстетики, определившие ее характер: изобилие и воинственность.

*Вопросы для самоконтроля*

1. Каковы наиболее характерные мотивы древнегреческого орнамента и в чем заключается их содержательный смысл?
2. Назовите главные художественные достоинства орнамента Древней Греции.
3. Дайте характеристику основным художественно-образным чертам римского декора.
4. Охарактеризуйте римские стили росписей, украшающие жилые интерьеры знати в Древнем Риме.

### **1.3. Орнамент Средневековья: романский и готический стили. Древнерусский орнамент**

---

- ♦ Символичность и связь орнамента с архитектурными формами
- ♦ Единство орнаментального и изобразительного начала в романском и готическом орнаменте ♦ Древнерусский орнамент ♦ Сюжеты древнерусского орнамента

В V в. н. э. закончил свое существование античный Рим. Наступила эпоха феодализма. На обширных пространствах Европы, захваченных «варварами», возникли новые политические объединения, из которых в дальнейшем выросли национальные государства — Франция, Германия, Италия и другие. Каждое из государств делилось, в свою очередь, на множество частных владений, принадлежавших правителям-феодалам.

Постоянная опасность нападения, междоусобицы, войны заставляли людей строить крепостные стены и скрываться за ними, среди притиснутых друг к другу домов пролегали узкие, как бойницы, улочки. Жизнь отличалась суровой грубостью нравов, и в ней не было места комфорту и роскоши, изобилию изящных предметов, красивых тканей для одежды.



**Романский стиль** сформировался в Западной Европе только в XI–XIII вв., когда произошло накопление необходимого культурного потенциала, достаточного для его возникновения. Название стиля связано с главенствующей ролью архитектуры, которая реализовала в эпоху Средневековья формообразующую функцию, во многом опираясь на сохранившиеся до того времени римские традиции.

Архитектура средних веков резко отличалась от античного зодчества. Все здесь было иное: и типы зданий, и строительные материалы, и конструкции, и художественные средства. Античная архитектура оказалась чуждой и непонятной народам, осевшим на землях Европы. Античные традиции были преданы забвению.

Средневековая архитектура прошла в своем развитии два последовательных этапа: период **романского стиля (VI–XII вв.)** и период **готического стиля (XIII–XV вв.)**.

Романская и готическая архитектура имели между собой очень много общего, так как развивались в одних и тех же исторических, общественных условиях. «Общими были строительные материалы, виды сооружений, в значительной степени — композиционные приемы. Основное различие между романским и готическим стилями состояло в том, что первый отличался чрезвычайной массивностью сооружений, во втором же конструкции носили более совершенный, облегченный, каркасный характер» [2, с. 38].

Центром общественной и религиозной жизни в городской среде являлся католический храм. В храмах проходили не только богослужения, но и наиболее важные праздники, городские мероприятия, такие, например, как собрания членов гильдии, цеха, поэтому храмы должны были вмещать большое количество народа. Их строили с массивными циркульными перекрытиями, опиравшимися на многометровые по толщине стены. Относительно невысокие храмы создавали впечатление приземистости и массивности помещения. Это наложило заметный отпечаток на всю романскую стилистику. Такими же пропорциями отличались предметы декоративного искусства, скульптура, живописные изображения. Огромную роль в декоре храма играла высокая, объемная резьба. Характерная особенность ее орнамента — невероятная густота, плотность и в то же время насыщенность и дробность деталей, при которых декор как будто густо облепляет порталы, стены, колонны храма (рис. 15).



Рис. 15. Портал южного трансепта Сен-Пьер-де-ла-Тур  
в Оне-де-Сентонж [2]

В живописном декоре доминировал линейный орнамент с мотивом пальметты — крины, часто соединенный с кругами. В колорите преобладали пурпурные тона (рис. 16).

Проникновение в орнамент светских мотивов становится симптомом перехода романского стиля к сменившему его готическому. Изображения рыцарей и дам, щитов, мечей и доспехов, элементов гербовой семантики придают орнаменту светский вид.

**Стиль готики** возник как результат художественного завершения длительной эволюции средневекового западноевропейского искус-



ства. Готика создала свой образ города вместе с входящими в него сооружениями, из числа которых в первую очередь выделяется его культовый центр — храм, грандиозное сооружение, потрясающее своей выразительностью (рис. 17).



Рис. 16. Мотив крины в средневековом искусстве [9]



Рис. 17. Собор в Реймсе [2]

Формы соборов, устремленные ввысь, выражали христианскую идею духовности, мистическое стремление человеческой души к неведомому, загадочному. Основу его составляла каркасная конструкция со стрельчатыми арками, которые гораздо менее давили на опоры и опирались не на стену, как полуциркульные, а на тонкие пучки колонн у основания. Значительная часть напряжения свода передавалась при этом на внешнюю опорную конструкцию, представляющую собой систему аркбутанов и контрфорсов, с выявлением в толще стены только несущих частей.

Декоративное убранство служило украшению храма, но и выполняло еще очень важные задачи, связанные с назначением культового сооружения. В скульптуре и орнаментации храма в наглядной подробно-повествовательной форме отражались библейская история, евангельские сюжеты, жития святых, подвиги современников во славу церкви. Все это имело огромное значение для средневекового общества, для которого храм являлся «библией для неграмотных».



Важную роль в декоре готического храма, наряду со скульптурой, играл витраж — истинное чудо средневекового искусства Западной Европы. Идею цвето-световой организации пространства собора готика, в отличие от Византии, претворила совершенно иначе, не средствами мозаики, а сиянием цветных стекол витражей. Расцвет искусства витража целиком обязан каркасной конструкции готического храма. Новая конструкция окончательно освободила стену от нагрузки, витраж заполнил пустоты между пучками колонн, превратив их в одно большое окно. Итогом этих нововведений стало создание предельно живописного решения внутреннего архитектурного пространства.

Витраж в корне изменил колорит всего европейского искусства: вместо тусклых, приглушенных тонов появились яркие, резко-контрастные цвета синего, красного, фиолетового, повторяемые в гобеленах, тканях, костюмах, произведениях декоративно-прикладного творчества (рис. 18).

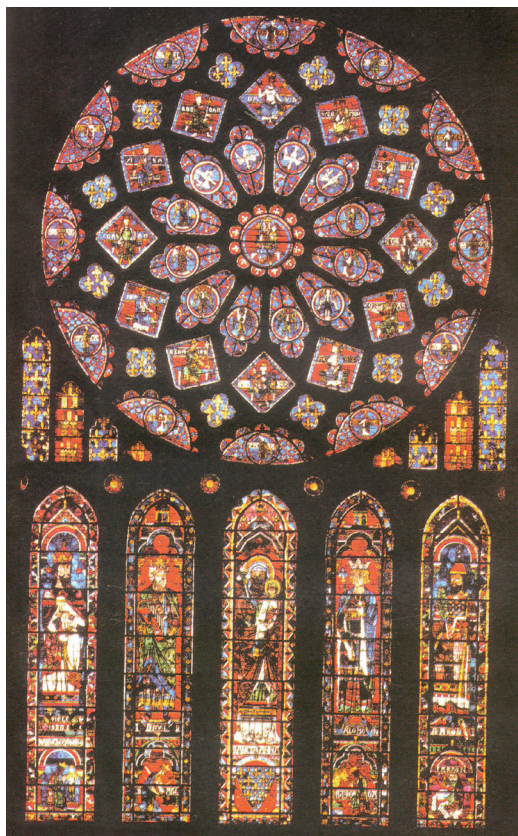


Рис. 18. Окно-роза северного трансепта Шартрского собора [9]

Архитектура была главным формообразующим фактором готического стиля. Господство **орнаментально-декоративного принципа** наблюдается во всем убранстве храма, в предметах декоративно-прикладного искусства. Мебель, предметы церковной утвари повторяли в миниатюре композицию архитектурных сооружений и их деталей. «Нигде еще детали орнамента не вытекали непосредственно из архитектурных линий», — пишет Л. М. Буткевич [6, с. 181].

Органическое единство архитектурно-конструктивного и декоративного начал в готическом искусстве обусловило возникновение орнаментальных мотивов, навеянных архитектурными элементами.

К ним относится, прежде всего, стрельчатая арка, которая приобрела не только важнейшее конструктивное, но и основополагающее декоративное значение, став центральным стилеобразующим орнаментальным мотивом (рис. 19).

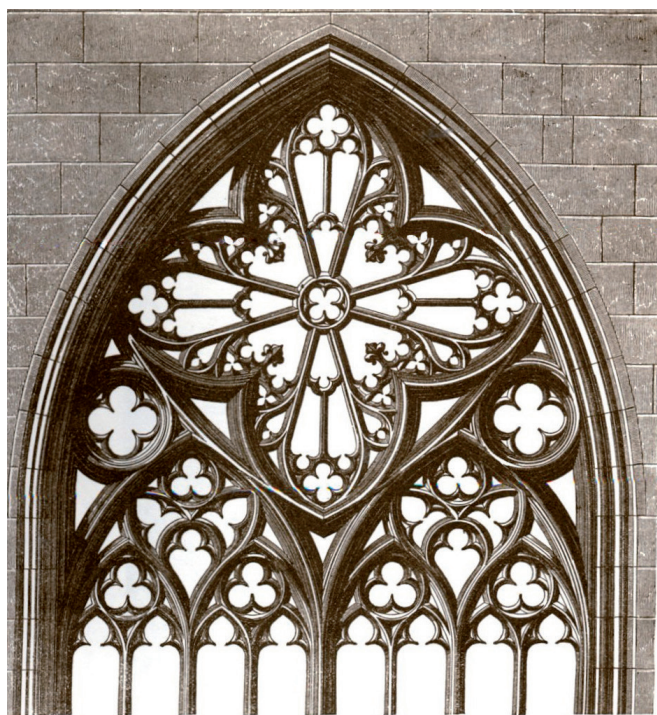


Рис. 19. Мотив стрельчатой арки в готическом искусстве [2]

С ней органично связана башенка-пинакль, являющаяся своеобразной малой моделью самого готического храма, и вимперг — венчающий ее треугольный элемент (рис. 20).



Рис. 20. Пинакли, вимперги и арки в готическом орнаменте (фото автора)

Пинакли и вимперги часто имеют характерный ребристый силуэт за счет украшающих их по бокам специфических готических элементов — так называемых краббов (от нем. *krabbeln* — ползать) (рис. 21). Они представляют собой пластическое изображение листьев, растений, выполненных в высоком рельефе.



Рис. 21. Краббы в готическом декоре (фото автора)



Готический орнамент динамичен, он отрывается от плоскости стены, становясь все более натуралистичным. Не случайно так распространен был в готике мотив виноградной лозы, извивающейся, «ползущей» формы. Пинакли часто завершаются крестоцветом — растительной формой в виде креста.

В основе готического орнамента лежат простые фигуры — круг, треугольник, легко вычерчиваемые с помощью линейки и циркуля. Мотив стрельчатой арки с ажурным декором породил совершенно новый, типично готический орнамент деревянной резьбы, так называемый масверк (от нем. *maßwerk* — работать по нанесенным размерам), обильно использовавшийся в украшении мебели (рис. 22). Технически этот орнамент выполнялся с помощью измерительных инструментов. Масверки часто делались на цветном фоне либо окрашивались, что придавало им еще более выразительный вид.



Рис. 22. Деревянная резьба с росписью и позолотой. Декор мебели. XV в. [9]



Последующей культурой Ренессанса, стремившейся возродить античные традиции, эстетика готики была полностью отвергнута. Ее возрождение наступает только в XIX в., когда готика стала одной из точек отсчета в возникновении стиля модерн.

**Искусство России** — явление гораздо более молодое, чем искусство стран Западной Европы, и не случайно период Средневековья (X–XVII вв.) называется Древней Русью. Это время феодальной средневековой раздробленности и создания централизованного Русского государства.

Древнерусское искусство впитало опыт восточнославянской языческой культуры, но в целом его идейной основой стала христианская религия, игравшая в художественном творчестве господствующую роль с момента крещения Руси (988 г.) до петровского времени. Плодотворные контакты с искусством других стран способствовали восприятию (через Византию) традиций античности и обеспечили определенную общность древнерусского искусства с культурой западноевропейского круга. Русские мастера свободно заимствовали идеи в культуре Ренессанса и барокко и с успехом применяли их, особенно в декоративно-орнаментальном творчестве. Восприняты и переработаны были многие формы византийского растительного орнамента. Изображение кринь, плетеный и растительный орнамент, как и многочисленные образы звериного стиля, широко использовались в декоре архитектуры и украшали листы книжных миниатюр.

Многое в древнерусском искусстве создавалось для защиты человека от всего дурного. Языческое мировоззрение тесно переплеталось с христианскими традициями. Это слияние во многом определило образы и формы русского декоративного искусства.

Сюжеты для орнаментов русские мастера брали прежде всего из окружающей природы, из легенд и преданий. Некоторые виды декоративно-прикладного искусства, такие как резьба по дереву, вышивка, керамика, имевшие давнее историческое прошлое, до наших дней донесли орнаментальные мотивы глубокой древности, которые отразили истоки сложного содержания символических узоров.

Например, «солнце обозначалось просто кругом или кругом с расходящимися лучами, прямыми и косыми крестами, кругом с крестом внутри, несколькими концентрическими кругами также с крестом внутри, розеткой, завихряющейся розеткой и свастикой» [10, с. 12]. В народе его представляли в виде огненного круга или ко-

леса, а то и огненной стихией. Дневное светило было в самом близком родстве с богом Родом, а в образном представлении народа связывалось с плодородием и чаще всего изображалось в виде «девы» с лучистым солнечным диском или крестом на голове (рис. 23). Идея Света, в средневековом понимании — Вселенной, могла выражаться многочисленными солярными знаками, окружающими женскую фигуру.



Рис. 23. Русский орнамент на полотенце из Петербургской губернии [10]

Каждый отдельный орнаментальный мотив на полотенцах — сам по себе законченный символ, но и все вместе они представляют художественное и смысловое единство. Так, трехчастная композиция конца полотенца часто окружена узорной рамкой, состоящей из изображений «дев», а сверху и снизу вышиты ряды мелких изображений: растения, птицы, солярные знаки, причем каждое из них перевернуто относительно предыдущего. Такая последовательность

невольно напоминает многократно повторенную молитву либо заговор на урожай.

Труд земледельца и его результат, как и жизнь самой природы, тесно были связаны с солнцем, с повторяемостью годичного цикла. Тема возрождения и умирания творца урожаев — солнца — воспринималась как отражение состояния земли и ее плодородия. В календарных обрядах обозначена четкая связь солнца с культурными растениями, и оно стало неперенным элементом земледельческого культа. В русском орнаменте вышивки солярным знакам и символам также часто сопутствуют растительные мотивы (рис. 24).



Рис. 24. Двойное солнце в окружении солярных знаков и растительных мотивов на оплечьях каргопольских женских рубах [10]



Русского человека, жившего в неразрывной связи с природой, отличало живое, эмоциональное восприятие окружающего мира. Выражалось оно в образной переработке природных явлений по обобщающему признаку или свойству. Так, солнце представлялось еще и птицей, поскольку они парят в небе. Явления окружающего мира обобщались в художественных образах, а само мировоззрение было тесно связано с мифом, обрядом и культом.

Златокрылая, огненная птица-пава связывалась с весенней порой года: на предметах декоративного искусства птица почти всегда изображена с поднятыми крыльями и расправленными перьями со знаками солнца, света, огня и плодородия (рис. 25). В виде птиц вырезали ковши и солонки, вышитые птицы украшали женскую одежду. Названия женских головных уборов напоминают о названиях птиц: кика (утка), кокошник (кокош — петух); кичка ассоциировалась с сорокой.



Рис. 25. Птицы-павы на оплечье архангельской женской рубахи [10]

Яркость и теплота весеннего солнца дополнялись представлениями о быстроте его движения. В народном поэтическом мышлении образ утреннего или весеннего солнца олицетворялся не только птицей, но и быстрым огнедышащим конем. Деревянный конь-каталка украшался солярными знаками. Изображения коней можно увидеть на предметах домашнего обихода — ручках ковшей, веретенах, прялках, на одежде (рис. 26). В русских деревнях до сих пор крышу украшает конек. Известен обычай прибивать подкову над порогом дома — как средство, охраняющее границу дома от вторжения нечистой силы.



Рис. 26. Прялки. XIX в. Мезень и Северная Двина [10]



В языке народной символики цвету принадлежит чуть ли не главная роль. Так, белый связывался с представлением о свете и небе, воспринимался как символ красоты, тогда как источником красоты и жизни почитался цвет-огонь. «Слово „красный“ в древнерусском языке, связанное с представлением об огне и свете, понималось как „благовидный“ и „прекрасный“» [10, с. 22]. В народе верили, что красный цвет обладает чудесными свойствами, и связывали его с плодородием.



Рис. 27. Интерьер Теремного дворца в Московском Кремле. XVII в. [2]

В основе всего русского орнамента лежат растительные формы. Из них наиболее выделяется мотив вьющейся лозы с крупными цветами. Растительный орнамент покрывал стены дворцов и палат русских государей (рис. 27), украшал скромное жилище крестьянина. Русское узорочье органично сливается с композиционно-доминирующим мотивом дерева. В языческом искусстве древо жизни пред-

ставляло силу живой природы, оно воплощало божественное древо, от которого зависело произрастание трав, хлебных злаков, деревьев и «рост» самого человека [6, с. 67].

В древних орнаментах рядом с растениями часто изображаются различные животные: кони, птицы, олени, единороги, волки, львы. Животные образуют горизонтальную структуру древа жизни, их легко встретить в расписном сундуке, на резной и расписной прялке, на стене древнерусского собора и в резных украшениях изб, в орнаменте буквицы. В древнерусском искусстве образ древа получил особый художественный оттенок. На Руси оно воспринимается одновременно и как древо жизни, на котором был распят Спаситель, и как древо русской государственности, неразрывно связанной с православием (икона Симона Ушакова «Древо государства Московского»).

Древние образы коня и птицы сохранились в народных игрушках и в посуде. Навершие для конских плеток и боевых луков также вырезались в форме звериных или птичьих голов. Стилизованные звери и птицы украшали гребни для волос и посуду. С животными, охраняющими мир людей Средневековья, мы встречаемся и в русских народных сказках.

В XI и особенно в XII в. в Киеве и других городах Древней Руси получил развитие плетеный орнамент и так называемый звериный стиль, широко распространенный в искусстве Западной Европы раннего Средневековья. Он отражает тяготение к фантастическим образам животных, плетеные узоры образуют причудливые рисунки, выполняющие древнюю магическую функцию оберега от нечистых сил. Плетеный орнамент часто использовался для окружения изображений святых в священных писаниях, до того как он стал декоративным.

Мотив розетки на протяжении веков повторялся в различных вариантах во всех отраслях прикладного искусства — в дереве, камне, шитье, серебряном деле. Четырех-, шести-, восьми-, девятилепестковые розетки напоминают о древнем народном орнаменте «солнц» или становятся «богородичными» звездами на концах пасхальных полотенец.

Особенностью орнаментации древнерусского искусства являются надписи — само письмо, во многом сохранившее свои древние семантические корни. Каждая заглавная буква — это сложный комплекс образов, имеющий свои смысловые ассоциации. Смысл буквы соответствовал разным аспектам жизни человека и имел с ним органическую связь. Выполнялись они декоративным письмом в кру-

гах, полосах, ромбах, арочках с килевидным завершением, иногда служили основным или даже единственным украшением предмета. Начертание букв и характер надписей в отдельных художественных центрах имеют индивидуальные особенности.

Античные мотивы в древнерусский орнамент проникли из Причерноморья через Византию и прочно вошли в него, будучи творчески переработанными. Это изображения получеловека-полуконя, дикого китовраса (кентавра) и сказочной птицы Сирин, восходящей к эллинистическим сиренам. Китоврас, или Полкан-богатырь, в русском декоративно-прикладном искусстве охраняет коней бога Световида, обладает огромной силой, мужеством, быстротой — каждый его скок равняется семи верстам. В произведениях народных художников Полкан всегда изображается в движении, вооруженным луком со стрелами, одетым в кафтан и опушенную мехом шапочку или кольчугу. О том, что Полкан-богатырь связан с солнцем, напоминает солярный знак на груди глиняной игрушки (рис. 28).



Рис. 28. Полкан. Каргопольская глиняная игрушка [10]



Формирование русского национального художественного стиля началось задолго до принятия Русью христианства в X в. и было связано с языческими традициями. Художественные формы часто заимствовались у западных культур. Наполняя эти формы своим неповторимым содержанием, русские мастера создали уникальный художественный стиль, так самобытно проявившийся в орнаментальном искусстве.

#### *Вопросы для самоконтроля*

1. Назовите основные стилистические особенности, характеризующие романский орнамент.
2. Какое значение имела архитектура в формировании орнаментального искусства данной эпохи?
3. В чем состоят отличительные особенности древнерусского и западноевропейского орнаментального искусства?
4. На какие культурные традиции опирается древнерусский орнамент?

### **1.4. Орнамент Ренессанса**

- ♦ Особенности орнамента Ренессанса. Взаимодействие изобразительного и орнаментального искусства в культуре Ренессанса ♦ Ориентация на античный идеал ♦ Гротеск

В период с XIV по начало XVI в. в Италии, раздробленной на множество феодальных городов-государств, сложились уникальные условия для формирования культуры, исторически следующей за готикой, но совершенно иной по духу.

Возрождение знаменует собой новый период в развитии западноевропейской культуры и искусства, в том числе и прикладного. Как и в области архитектуры, живописи и скульптуры, первые признаки формирования новых черт прежде всего проявились в художественном ремесле Италии, страны, где традиция античности почти не прерывалась даже в эпоху Средневековья. Именно в Италии раньше, чем в других странах, наладились оживленные торговые связи с Востоком. Участие в крестовых походах помогло городскому патрициату и купцам, в первую очередь венецианским, овладеть несметными сокро-

вищами, а также ближе познакомиться с процветавшими в Византии художественными ремеслами. Итальянские города не только становились центрами развития новых экономических отношений и политического строя — в Италии зарождалась и расцветала новая культура.

Как в высоком искусстве — архитектуре, живописи, скульптуре, в прикладном искусстве нашел своеобразное преломление гуманизм, поставивший в центр внимания гармонически развитую человеческую личность. Художественное ремесло приняло светский характер. Хотя создавалось еще немало произведений для украшения соборов и церквей, основной особенностью и назначением прикладного искусства стало изготовление вещей, призванных служить человеку, украшать его быт, исполненных для убранства жилых и парадных помещений. Это расширение функций — одна из причин небывалого расцвета художественного ремесла и, соответственно, связанного с ним орнаментального искусства. Именно потому, наряду с ранее существовавшими и достигшими уже в эпоху Средневековья высокого развития ювелирным искусством, изготовлением эмалей, резьбой по кости и дереву, шпалерным ткачеством, вышивкой, появлялись и достигали подлинного совершенства новые для Западной Европы отрасли художественного ремесла, а также возрождались и вступали в стадию расцвета забытые и пришедшие в упадок после падения Римской империи.

К новым для Западной Европы видам художественного ремесла, получившим в эпоху Возрождения особенно большое распространение в Италии, относится прежде всего шелковое ткачество.

Решительное изменение орнамента характеризуется тем, что готические мотивы совсем исчезли и все более возрастало увлечение античным орнаментом. Церковные кафедры, капеллы, плафоны зал и комнат, мебель — все покрывалось мелкомасштабным, точно выработанным в рисунке и в своих формах декором. Художники как бы соревновались между собой в знании различных античных орнаментальных мотивов и в умении их разнообразно применять.

Основные композиционно-ритмические параметры, характеризующие архитектуру и изобразительное искусство эпохи Ренессанса, строятся на доминанте полукруга и купола, центральной симметрии, логике композиции и гармонии пропорций, все это отчетливо проявляет себя и в орнаментике. Как в живописи, так и в орнаменте Ренессанса постоянно звучит мотив архитектурной арки.

Ренессансный орнамент принимает «совершенно самодостаточный характер, становится замкнутым в себе смысловым пространством, имеющим, однако, свои логические закономерности взаимоотношений входящих в него элементов» [6, с. 212]. При этом сохраняется традиционный характер декора и его органическое соединение с интерьером, вещью.

Орнамент приобретает качества повышенной живописности, реалистичности, насыщается по колориту и находится под сильным влиянием изобразительного искусства.

Художественная самостоятельность орнамента в то же время порождает необычайное разнообразие конкретных мотивов, решений. Наряду с ранее используемым мотивом виноградной лозы, применяются бусы, ионики, киматий, плетенка, меандр, ложки, чешуя, лента, акантовый лист. Широко используется мотив раковины. В орнамент часто вплетаются изображения человеческих фигур, птиц, плодов, фантастических животных и цветов.

В шелковом ткачестве вырабатывается наиболее характерный для эпохи Возрождения тип орнамента — так называемый гранатовый узор. В основе его лежит стилизованное изображение плода граната. Итальянские мастера в совершенстве владели ремеслом и извлекали из материала все заложенные в нем декоративные возможности.

Не менее распространенным типом узора, чем гранатовый, становится так называемый **гротескный орнамент** (рис. 29). Хорошо уравновешенный, симметрично построенный по вертикальной или горизонтальной оси гротескный орнамент состоял из самых разнообразных элементов — растительных побегов, стилизованных цветов и листьев, изображений птиц, животных и фантастических существ.

Этот тип орнамента возник в искусстве древнего Рима, название свое получил от итальянского слова *grotto* (пещера, подземелье), так как, забытый в эпоху Средневековья, был вновь обнаружен в XV веке в росписях древнеримских сооружений, когда были раскопаны помещения «Золотого дома» Нерона в Риме с их изысканными и тонкими орнаментальными композициями.

Гротески становятся излюбленным мотивом итальянских художников, достаточно вспомнить роспись знаменитых лоджий Рафаэля в Ватикане.



Рис. 29. Гротески. XVI в. Декоративные росписи в Ватикане [9]

Росписи лоджий в Ватикане являются примером той системы организации живописных орнаментальных композиций, которая с этого времени становится всеобщей. «Определяющим принципом здесь является 1) строгое подчинение орнамента архитектурной организации интерьера, 2) четкая структурность отдельных элементов. Все звенья потолка расчленились на небольшие поля, каждое из которых решалось или как сюжетная картина, или же разрабатывалось орнаментально. Подобно этому оформлялись и стены, декорируемые



пилястрами. Поверхности последних и смежные участки украшались цепочными канделябрными композициями» [2, с. 133].

На протяжении почти трехсот лет гротески были одной из самых распространенных орнаментальных форм европейского декоративного искусства, приобретая с течением времени все более фантастические и изощренные черты. Они широко использовались не только в декоративно-монументальной живописи, но также в различных видах прикладного искусства — гобеленах, росписях итальянской майолики, в изделиях из драгоценных металлов. Еще более широкое применение гротескный узор нашел в шелковом ткачестве и вышивке, которая, как и в эпоху Средневековья, продолжала оставаться одним из самых процветающих видов художественного ремесла. Ведущая роль принадлежала листьям аканта, дополняемым изображениями цветов, различных растений, животных и другими темами. Здесь же могли изображаться вазы с цветами, перевитые лентами растения, маскароны, птицы, небольшие вставки с рельефами. Легкий светлый фон, чистые, живые краски.

Абсолютно новое качество в ренессансных гротесках приобретает активная деятельность персонажей, которая и в дальнейшем играет огромную роль в художественном языке орнамента. Этим качеством является аллегория как некое поэтическое иносказание, обозначение одного через другое. Европейская культура, опирающаяся на античные и христианские символы, создала свою образную систему, где предметы имеют второй, дополнительный смысл. Сова трактуется как мудрость, колос пшеницы — плодородие, ваза — изобилие, павлин — бессмертие, орел — мужество и воинственность. Символические фигуры, предметы пронизывают орнаментику, делают ее чрезвычайно насыщенной всевозможными атрибутами и персонажами в самом невероятном сочетании (рис. 30).

Влияние изобразительного искусства ярко проявилось и в том, что живописный колорит, по сравнению с готической эпохой, становится основным художественным качеством орнамента. Все это придает декору живой, естественный, поистине красочный характер.

Эротическое начало, чрезвычайно характерное для «большого» искусства Ренессанса, создает определенный эмоциональный настрой в орнаментальном декоре. «Отказ от серьезности и усиление театрально-игрового звучания приводит к появлению в орнаменте мотива крылатого малыша-купидона, или „ангелочка“, называемого теперь *путти*. Достаточно вспомнить множество такого рода „ан-



гелочков“, которыми пестрит изобразительное искусство Возрождения, например на картине „Сикстинская Мадонна“ Рафаэля Санти. Они сидят в забавных позах, совершенно не соответствующих серьезности сюжета» [5, с. 210].

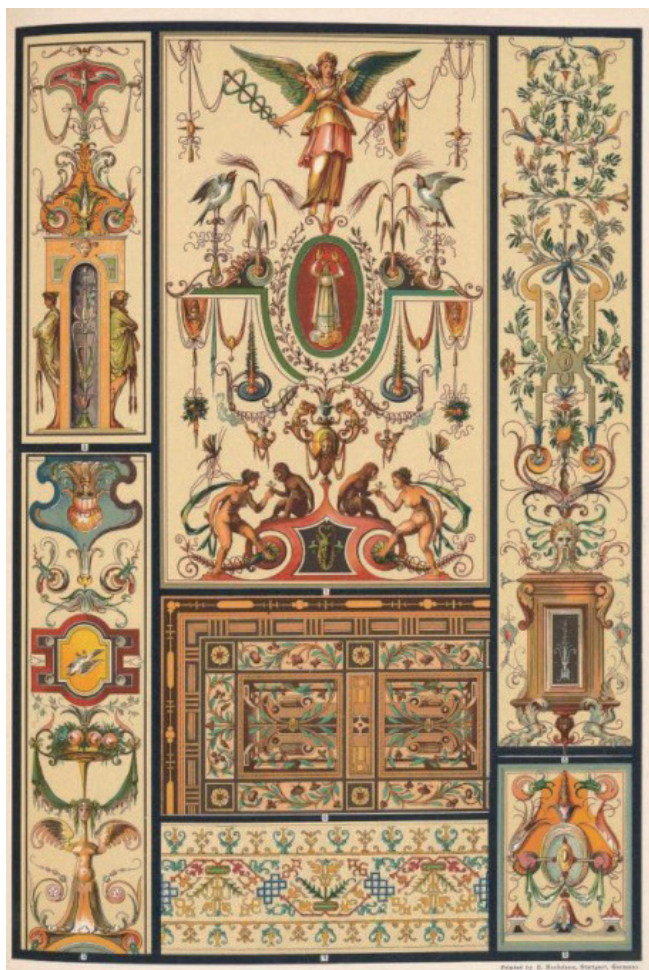


Рис. 30. Орнамент Ренессанса [9]

Универсальные мотивы, пришедшие из античного мира: мотивы пальметт, ов, киматиев, спирали-плетенки, меандра — используются на менее «ответственных» местах декора (по краям бордюров, конструктивных изломов декорируемой поверхности) и сохраняют свой традиционный вид. Эти мотивы стали поистине вечными для мировой орнаментики. И в то же время мастера Ренессанса постоянно

ощущали потребность привнести в его детали всевозможные ресурсы и снабдить его новыми элементами, обладавшими большими декоративными эффектами (рис. 31). Изобретение этого богатого дополнения является подлинным венцом итальянского Возрождения.



Рис. 31. Декор как конструкция. Обрамления, картуши, флероны. XVI в. [9]

Нововведением этой эпохи стал ветвевидный орнамент с волютами, завитки которых соединяются длинной промежуточной полосой (рис. 32). Этот орнамент служил элементом конструктивного построения, сочетаясь с акантовыми завитками, которые стали более реалистичными и изящными. Все это трактовалось пышно, сочно, изобильно, в полной мере соответствуя эстетике Ренессанса.



Рис. 32. Ветвевидный орнамент с волютами [9]

Картуши как жанр обогащаются самыми разными элементами и получают совершенно самобытное развитие (рис. 33). В гербовой символике активно использовался мотив картуша-медальона, так как Ренессанс — время декоративного оформления древних гербов. С этой целью их изображали в виде архитектурно-лепных украшений интерьеров и экстерьеров зданий, на различных предметах быта, посуде, белье, мебели, книгах, гобеленах и проч.

Необычайно яркое и характерное явление орнаментального искусства Ренессанса — итальянская майолика. Прикладное искусство Возрождения развивалось в тесной связи с другими видами художественного творчества, создавая вместе с архитектурой, живописью и скульптурой единый стиль эпохи. Этим и следует объяснить появление и широкое распространение росписи, копирующей живописные произведения, некерамичной в своей основе, так как изображаемые композиции не всегда было возможно хорошо согласовать с пластичной формой сосуда, которая нередко искажалась и разрушалась. Но это нарушение качеств, казалось бы необходимых для создания подлинно художественного произведения керамики, искупалось высоким мастерством исполнения, яркой, праздничной декоративностью. В изделиях итальянских керамистов нашло выражение радостное и жизнеутверждающее мироощущение людей эпохи Возрождения.





Рис. 33. Картуши. XVI в. [9]

Ренессанс заложил основы культуры Западной Европы последующих нескольких столетий, вплоть до конца XIX в. Соответственно этому художественные стили Европы, в которых значительную роль играло орнаментальное искусство, при всей их внешней специфичности объединены между собой общими параметрами мировоззрения совершенно нового, светского типа. Выработанная декоративным искусством новая стилевая форма распространилась на всю материально-художественную культуру, включая и церковную сферу. Законодателями этих стилей становятся земные владыки и их фаворитки.



### *Вопросы для самоконтроля*

1. Как проявляются основные мировоззренческие черты эпохи Ренессанса в орнаменте?
2. Охарактеризуйте взаимоотношение орнаментального и изобразительного искусств в культуре Ренессанса.
3. Найдите особенности проявления античности в орнаментальном искусстве Ренессанса.

---

## 1.5. Орнамент барокко и рококо

---

- ♦ Особенности орнамента барокко ♦ Динамичность изображаемых мотивов ♦ Аллегория как язык орнаментального искусства барокко
- ♦ Асимметричность рококо. Рокайль ♦ Главенствующая роль раковины в декоре рококо

В конце XVI — начале XVII в. в архитектуре и произведениях художественного ремесла появились черты, свидетельствующие о зарождении стиля барокко. Искусство вступило в новый этап своего развития, не менее интересный и значительный.

Напряженная социальная борьба, сопровождавшая ломку феодальных отношений и возникновение буржуазного общества, в разных странах шла по-разному. В Нидерландах и Англии проходили буржуазные революции, во Франции в процессе преодоления феодальной раздробленности сформировалось централизованное абсолютистское государство, в Италии и Германии надолго победила феодальная реакция и Контрреформация. Все это определило сложность художественной культуры, ее многогранность, противоречивость, наличие и отчасти сосуществование нескольких стилевых направлений.

Однако наиболее широкое, почти всеобъемлющее выражение получил **стиль барокко**, возникший в начале XVII в. в Италии, где особенно сильна была феодальная реакция. Дворянству и католической церкви было необходимо искусство, которое могло бы подчеркнуть их силу и могущество. Это вызвало появление таких особенностей барокко, как репрезентативность, пышность, приподнятая парадность.

Стиль барокко очень ярко выразился как в архитектуре, так и в прикладном искусстве. Здесь так же, как и в других видах художественно-

го творчества, наблюдается стремление к монументальности и крупным масштабам, к сочной и яркой цветовой гамме, к подчеркнутой пластической выразительности форм. Свойственная традициям ренессансного искусства гармония и строгий ритм архитектурного построения, ясное и логичное расположение декора уступили место стремлению к динамичности, к новым соотношениям в распределении масс, основывающемся не на гармонии и симметрии, а на равновесии объемов. Однако, несмотря на тяготение к контрастам, этому стилю свойственна четкая организация, казалось бы, разнородных элементов декора в единый ансамбль, подчинение их общему композиционному замыслу.

Орнаментальное искусство барокко невозможно рассматривать вне его связи с архитектурным убранством интерьера, так как этот стиль создает особенно благоприятные условия для синтеза искусств, органического слияния архитектуры, скульптуры, живописи и декоративного искусства в единое гармоническое целое.

Развитие орнаментального искусства и различных отраслей художественного ремесла теснейшим образом связано с именем **Питера Пауля Рубенса**. Влияние признанного главы фламандской художественной школы было не только косвенным. Подобно большинству крупных мастеров этого времени, Рубенс уделял много внимания различным областям прикладного искусства, во многом определив его характер. Так, он и его ученики — Снайдерс, Корнелис Схют, Йорданс, Юстус ван Эгмонт — создавали картоны для многочисленных шпалер на мифологические, исторические и религиозные темы. Творчество этих художников утвердило в шпалерном ткачестве стиль барокко. Стенные ковры, исполнявшиеся искусными ткачами в мастерских этого города, сохраняли самостоятельность и специфику этой отрасли прикладного искусства: шпалеры не потеряли необходимое качество стенного ковра — декоративность композиции, чему способствуют сочный, яркий колорит и особенно широкие бордюры, составленные из пышных гирлянд цветов, связок трофеев и всевозможных атрибутов.

В творчестве П. П. Рубенса воплотился барочный идеал всего плотского, изобильного, телесного. Как истинный художник своего времени, П. П. Рубенс в своих произведениях изображал пышные женские тела, упитанных путти, множество ярких цветов, зрелых плодов, образующих тяжелые гирлянды.

Именно во Фландрии в этот период родился орнаментальный декор сугубо барочного типа, выполнявшийся в виде глубокого рельефа, — чрезвычайно насыщенный, плотный, наполненный взволнованной ритмичкой масс. Главный его мотив — извивающиеся, плотно наполняющие пространство картуши, органично соединяющиеся с мотивом виноградных гроздьев, акантовых завитков, иных сочных плодов. В русском декоративном искусстве этот тип декора получил название «флемская резьба» и использовался при оформлении иконостасов и мебельных форм (рис. 34). Характерным явлением фламандского орнамента является возникновение утративших реальные очертания элементов, напоминающих ушную раковину или так называемых хрящевых узоров (кнорпели и ормушли).



Рис. 34. Пристенный стол. Середина XVIII в. Россия [1]

Мотив акантового завитка в этом стиле имеет чрезвычайно активный, «буйный» характер, расцветая пышными цветами, наливаясь сочными тяжелыми плодами (рис. 35). Аллегория также является языком орнамента барокко.



Рис. 35. Бордюры гобеленов. XII в. Франция [9]

Барочный орнамент постоянно стремится нарушить свои границы. Элементы барочного орнамента, изображенные на карнизах, колоннах, бордюрах гобеленов, порталах, картинных рамах, украшающие всевозможные вещи, активно вторгаются в сюжетную канву или реальное пространство предмета.

Декор может быть настолько активным, что затмевает само содержание. Так, на гобелене «Чудесный улов», выполненном по картону Рафаэля и представленном в книге Жана Ленотра, евангельский сюжет как бы отодвинут на второй план ввиду чрезвычайной активности бордюра (рис. 36).



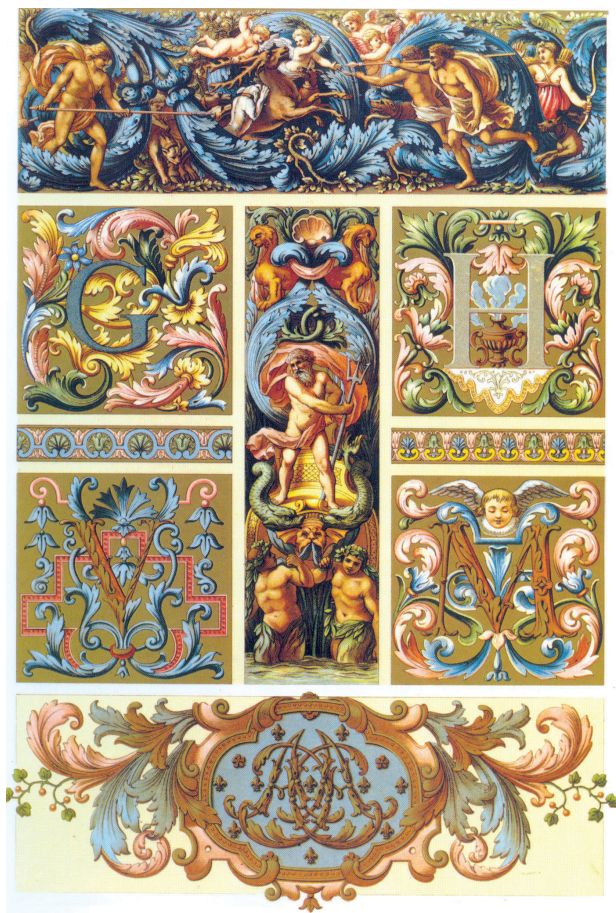


Рис. 36. Декоративные росписи, книжные миниатюры, выполненные Жаном Ленотром (из книги «Архитектурные труды Жана Ленотра, архитектора королевских зданий»). XVII в. [9]

В начале второй половины XVII столетия, когда прикладное искусство Франции вступило в фазу наивысшего расцвета, большую роль в формировании его стилистических особенностей играл руководитель мануфактуры гобеленов Шарль Лебрен. В это же время работал ряд талантливых художников-орнаменталистов — **Жан Антуан Ленотр**, Жан, Даниэль и Пьер Маро, Жан, Клод и Жан П. Берн. Эти художники создали множество рисунков, которые служили образцом не только для французских мастеров, но широко использовались за пределами страны. Столяры и чернотеревцы также пользовались рисунками орнаменталистов, не копируя их точно, но заимствуя ос-

новые формы и мотивы, приспособлявая их к возможностям техники и материала.

В начале XVII в. во Франции развивалось собственное шелководство и налаживалось производство шелковых тканей. В рисунках лионских ткачей преобладают крупные растительные формы, собранные в букеты и декоративные группы: цветы, плоды, листья, отличающиеся интенсивной красочной гаммой. К концу XVII в. несколько тяжеловатый барочный орнамент упорядочивается и облегчается. Появился так называемый кружевной узор с тонкой графической разработкой, но с большим раппортом и строгим симметричным построением (рис. 37).



Рис. 37. Текстильный орнамент [9]

Формирование стиля французской мебели второй половины XVII века неразрывно связано с именем выдающегося черноежевца **Андре-Шарля Буля**. Работал Буль по собственным эскизам. Его рисунки и гравированные листы свидетельствуют о большом мастерстве рисовальщика. С неутомимой фантазией он создавал формы различной мебели и орнаменты для украшавших ее панно наборной работы и бронзовых накладок. Виртуозно владея мастерством набора из разноцветной древесины, он тем не менее скоро стал отдавать предпочтение другим материалам и украшать мебель тонким узором из листовой меди, свинца, серебра, пластинок черепахи и разноцветных лаков. Буль достиг таких успехов в этой технике, что мебель, декорированную подобным образом, стали называть его именем, независимо от того, вышла ли она из его мастерской или была сделана где-либо в другом месте (рис. 38).



Рис. 38. Шарль Буль. Мебель с чеканными бронзовыми накладками и металлической инкрустацией. XVII в. [9]



К концу XVII в. королевская власть ослабевала, кризис системы абсолютизма углублялся с наступлением нового столетия. В культурной и художественной жизни страны происходили значительные изменения.

Торжественное искусство периода правления Людовика XIV постепенно сменялось динамичным и грациозным **стилем рококо**. Необходимость сохранения величественного декора для придворного ритуала, определившая официальное искусство второй половины XVII столетия, уступила место иным задачам. Архитекторы и художники работали уже не только над постройкой и украшением королевских резиденций, но строили и декорировали дворцы парижской знати и разбогатевшей буржуазии. Складывался новый тип жилого городского дома-особняка. Это объясняет изменение характера интерьеров и украшающего их орнамента. Вместо огромных парадных залов появились нарядные, обставленные с изящной росписью салоны. Богатый, но уравновешенный и симметричный декор второй половины XVII в., нашедший отражение во всех отраслях прикладного искусства, в конце столетия стал более легким. Массивные величественные формы, в которых преобладали прямые плоскости, сменились пластически выпуклыми. Центральным мотивом каждой орнаментальной композиции стала раковина, так же как и имеющие бесконечное количество вариантов динамичные завитки, напоминающие прихотливые контуры набегающей на берег волны. Эти мотивы получили наименование **рокайль** (рокайль — раковины и камни неправильной формы, служившие для отделки садовых гротов), откуда весь стиль стал называться «рококо» — производное от слова «рокайль» (рис. 39).

Стиль рококо складывался постепенно. В конце XVII в. в творчестве архитектора Робера де Кота заметно появление новых черт, так же как и в декоративных фантазиях Жана Берена, легких и ажурных, но сохранявших строгую симметрию, орнаментальные рисунки Клода Жилло и Антуана Ватто, более свободные и динамичные, уже явственно создавали основу нового стиля. Окончательно победил орнамент рокайля после 1725 г., но некоторые отголоски орнаментальных мотивов предыдущего столетия встречались до середины XVIII в., и наивысший расцвет стиля рококо наступил в 1730–1750 гг. (рис. 40).





Рис. 39. Орнамент рококо. Рокайль [2]



Рис. 40. А. Ватто. Декоративная панель с росписью [5]

Одно из первых мест среди представителей рококо в живописи, безусловно, должно быть отведено **Франсуа Буше**. Этот преуспевающий модный художник пользовался особым покровительством мадам де Помпадур, создал типичный вариант рокайля, легковесного и манерного. Произведения Буше уже не подчинялись законам станковой живописи, они становились прежде всего декорацией, в которой разворачивается действие повседневной жизни хозяев модных гостиных. Никто из современников Буше не воплотил в своем творчестве черты декоративно-салонного стиля рококо столь явственно, как он. Талантливый декоратор, одаренный тонким чувством колорита, достигший виртуозной техники рисунка, Буше обладал редкой композиционной изобретательностью. Первый художник короля Людовика XV, любимец аристократии, директор Академии, он легко подчинял заказчику и моде свои художественные устремления, следуя стереотипу, уже выбранному официальными кругами.

Характерную черту в капризный, изысканный стиль рококо внес интерес ко всему экзотическому, заморским диковинкам и произведениям искусства стран Востока. Необычные для европейцев очертания китайских пагод, изображения редкостных растений и животных, сценки из китайской жизни, своеобразно интерпретированные европейскими мастерами, стали излюбленными в творчестве художников-орнаменталистов XVIII в. и широко использовались мастерами прикладного искусства.

В этот период в моду вошли восточные и особенно китайские фарфоровые изделия. Фарфор сыграл громадную роль в формировании стиля рококо, пришедшего на смену барокко.

Китайский фарфор приобрел феноменальное распространение. Из него делались драгоценные сервизы, статуэтки, куклы, вазы, его использовали при изготовлении бра, часов, табакерок, всевозможных шкатулок, подсвечников, различных безделушек, обильно украшавших апартаменты европейской аристократии.

Размеры мебели уменьшались, формы ее утрачивали величественность, приобретали динамичность. Стенки комодов, шкафов и других видов мебели получают изгиб, ножки выгибаются и плавно переходят к корпусу. Поверхность мебели покрывалась набором с геометрическим или растительным узором из разных сортов дерева. Любовь к экзотике проявлялась в распространении для обивки мебели китайских и японских лаков. Огромное место в украшении мебели

занимали орнаментальные накладки из золоченой бронзы. Растительные мотивы на них все больше вытеснялись асимметричными завитками рокайль.

Жизнь французской аристократии после смерти Людовика XIV меняла свой характер, становилась камернее, интимнее, утонченнее. И эта «будуарная» культура оказала влияние на формирование уклада аристократической жизни в эпоху Людовика XV, на сам характер версальского бытия.

«Если предшествующие стили формировали свои основополагающие черты в архитектуре, втягивая в свою орбиту предметный мир, то рококо изначально является *стилем чистой декорации*» [6, с. 231]. Главной задачей материальной культуры становилось не создание новых ценностей, а приспособление под свои вкусы того, что было создано ранее.

Рококо заметно изменило колорит по сравнению со стилем барокко. На место густых, насыщенных, плотных, тонов пришли разбеленные розовые, бирюзовые, голубые, светлое серебро и золото. И во всех этих преобразованиях активнейшую роль играл орнамент рококо.

С одной стороны, в нем появилась тенденция к абстрагированию, асимметричности как элементов декора, так и самой композиции.

Другая линия его развития, в которой проявились прямо противоположные тенденции, связана с натурализацией: появился декор в виде мелких цветных гирляндочек с ленточками, купидончиками, прочими различными предметами (рис. 41).

Так, рокайль заменил собой мотив волюты в прежних барочных композициях. Но если раньше эти линии вместе с волютами нужны были для организации орнамента, покрывающего поверхность, то теперь поверхность оставалась совершенно пустой, а линии вместе с рокайлями стали не организаторами декора, а самим этим декором.

«Рокайльный орнамент со всей откровенностью и художественной точностью отразил внутреннюю опустошенность духовного мира европейского дворянского общества. Он — пустой каприз, легкая, эфемерная красивость, лишенная внутренней глубины» [6, с. 233].

По словам Л. М. Буткевич, в искусстве Европы этого периода происходил сдвиг в сторону общей потери содержательности. Сюжеты произведений в живописи, скульптуре, графике приобретали облегченно-увеселительный характер. Эротические темы античной

мифологии и современного быта становились главными для подчеркнуто декоративного искусства рококо. Получили распространение галантные сценки, обнаженные юные богини, сладострастные амуры, инфантильные пастушки и пастушки — все это совершенно вытеснило патетические, торжественные сюжеты предыдущей эпохи.



Рис. 41. Ван Спендонк. Декоративные росписи. Франция, XVIII в. [9]

Общественный кризис в Европе, прежде всего во Франции, выразившийся в крайней духовной опустошенности, циничности аристократии; кризис в художественной культуре — стирание граней между декоративным и изобразительным искусством за счет ухода от серьезной содержательности — все это поставило европейскую культуру перед необходимостью поиска новых путей. Этот поиск породил стиль классицизм, совершенно противоположный рококо, но имеющий с ним внутреннюю закономерную связь.



### *Вопросы для самоконтроля*

1. Каковы основные черты стиля барокко в орнаментальном искусстве?
2. Обозначьте особенности фламандского орнамента в эпоху барокко.
3. Что такое рокайль? Назовите композиционные особенности размещения его в интерьере.

---

## 1.6. Орнамент классицизма

---

- ♦ Статичность, уравновешенность классического орнамента
- ♦ Антикизирующие мотивы ♦ Архитектурный орнамент ♦ Особенности орнаментики ампира

В конце XVIII в. в материально-художественную культуру после рококо пришел стиль, называемый в Европе **неоклассицизмом**. Эта третья для европейских стран волна обращения к классике имела свою специфику. Внешне она выразилась прежде всего в том, что, в отличие от XVII в., классицизм приобрел всеохватывающий, тотальный характер для всей европейской стилистики, проявившись в архитектуре, изобразительном и декоративном искусстве.

Главным источником, питающим классицизм, оставалась античность, но в XVIII в. строгость форм и некоторая сухость античного орнамента смягчалась и оживлялась влиянием элементов грациозного и пластичного в своей основе стиля рококо. Более углубленное изучение античного искусства, не только памятников Древнего Рима, но и Греции, а также знакомство с культурой Египта вскоре сделали античность единственным формирующим началом классицизма первой четверти XIX в.

Орнамент вновь обрел статичность и уравновешенность, с ясными и четкими членениями прямых линий, квадратов, прямоугольников, кругов и овалов. Классицизм избавился от излишеств, присущих стилю барокко, перегруженности деталями, динамической устремленности форм. Колористические решения орнамента стали сдержанными, в росписях начала преобладать гризайль (рис. 42).

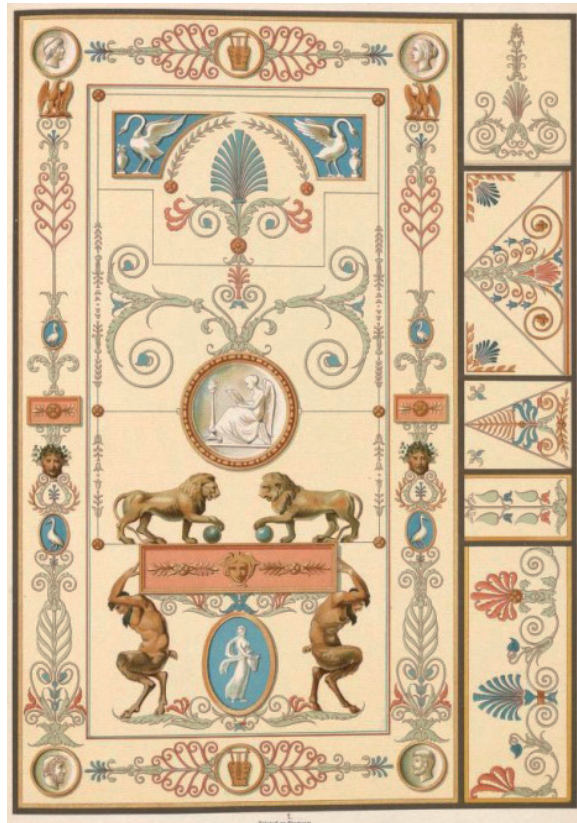


Рис. 42. Античные мотивы в орнаменте классицизма.  
Стенная роспись. Гризайль [9]

В орнаментальных мотивах классицизма постоянно встречаются розетки — квадратные, четырехугольные, овальные, листья аканта и лавра, цветы, свивающиеся в гирлянды, пальметки, медальоны, античные алтари и урны, покрытые драпировкой, грифоны и сфинксы, корзины цветов, голубки, дельфины, амур, треножники и своеобразные узлы и петли из витых шнуров [7, с. 78] (рис. 43). Фигурные композиции полны изысканности и ясной гармонии, где герои мифологических сюжетов одеты в легкие прозрачные одежды, подобные античным.

Для классицизма, как и для каждого большого стиля, характерно органическое единство всех отраслей прикладного искусства и внутренней отделки помещений. В оформлении парадных залов определяющим стало применение ордера. Полихромная роспись уступила место гризайли — росписи одним цветом, создающей иллюзию античных барельефов.



Рис. 43. Орнамент классицизма [9]

В архитектурном декоре классицизма встречаются овы, меандры, цветочные побеги, гирлянды и акантовые листья и другие элементы, заимствованные из греческой архитектуры. Этот орнамент привлекает простотой и изяществом и стоит ближе скорее к греческому, чем к тяжеловесному римскому искусству.

В 1760-х гг. в шелковом ткачестве и прикладном искусстве под влиянием формирующегося классицизма узоры эволюционировали в сторону большей строгости. Динамичное расположение гирлянд исчезло, цветы стали мельче, полосы выпрямились. Появились изображения пасторальных атрибутов и мотивы античных орнаментов. Для мебельных обивок вошли в моду ткани с помпейскими узорами, часто заключенными в овальные или ромбовидные медальоны. Обычно на красном, зеленом, голубом или желтом фоне выделяется кремовый или белый узор со светотеневой разработкой (рис. 44).



Рис. 44. Живопись декора шкафчика [6]

XVIII век явился временем возникновения и расцвета совершенно новой для Западной Европы отрасли керамики — фарфора. На Севрской мануфактуре производилась после 1752 г. неглазурованная, так называемая бисквитная пластика. В Англии распространение фаянсового производства достигло своего наивысшего расцвета во второй половине XVIII столетия в творчестве прославленного английского керамиста *Джозайи Веджвуда*. Он был создателем разнообразных керамических масс — агатовой, базальтовой, яшмовой — и усовершенствовал особый сорт тонкого фаянса, так называемого фаянса цвета сливок. Веджвуд был не только пытливым исследователем, он работал также над созданием новых форм сосудов, тщательно изучая па-



мятники античного искусства и античную керамику. Он может считаться одним из создателей классицизма в керамике, а влияние его творчества выходит далеко за пределы Англии, во многом определяя развитие стиля европейской керамики в целом (рис. 45).



Рис. 45. Дж. Веджвуд. Портлендская ваза [5]

В стиле классицизма изделия из бисквита стали активно подражать античным камням. Это были маленькие плакетки, медальоны, вставки для мебели, ювелирных вещей, часто имевшие характерный синий цвет фона (за счет применения так называемой французской синьки) и чистый белый рельеф.

Рожденный в фарфоре прием подражания античным камням получил совершенно новую интерпретацию в интерьерном декоре классицизма. Он словно увеличился до размеров целой стены, изображаясь с помощью гипсовой лепнины на синем, бирюзовом, брусничном, желтом, сером фоне (рис. 46).



Рис. 46. Ч. Камерон. Зеленая столовая. Екатерининский дворец [2]

Во второй половине XVIII в. Франция по-прежнему сохраняла ведущую роль в культурной жизни Европы.

С приходом к власти Наполеона I и началом захватнических войн классицизм трансформировался в **стиль ампир** (имперский), который черпал свои художественные идеалы из искусства не столько Греции, сколько Рима.

Особенности стиля этого периода обуславливаются такими задачами, которые ставила перед искусством государственная политика консульства, а затем империи Наполеона. Прекрасными выразителями предначертаний Наполеона явились архитекторы **Шарль Персье** и **Пьер Фонтен**. Кроме строительных работ, им принадлежат проекты оформления интерьеров и рисунки для различных видов прикладного искусства. В 1812 г. они выпустили «Сборник рисунков для внутреннего убранства и меблировки», оказавший большое влияние на формирование классицизма не только во Франции, но и в других европейских странах и служивший образцом для многочисленных мастеров прикладного искусства. В предисловии к этому сборнику авторы сформулировали свои эстетические идеалы: «... напрасно искать формы лучшие, чем те, что нам передали древние, в искусстве,

внутреннем убранстве и ремесле». Персье и Фонтен могут считаться творцами официального стиля наполеоновской империи, стремившегося к благородству античных форм, но холодного и рассудочного, ставившего перед собой задачу создания впечатления парадности в большей степени, чем комфорта (рис. 47).

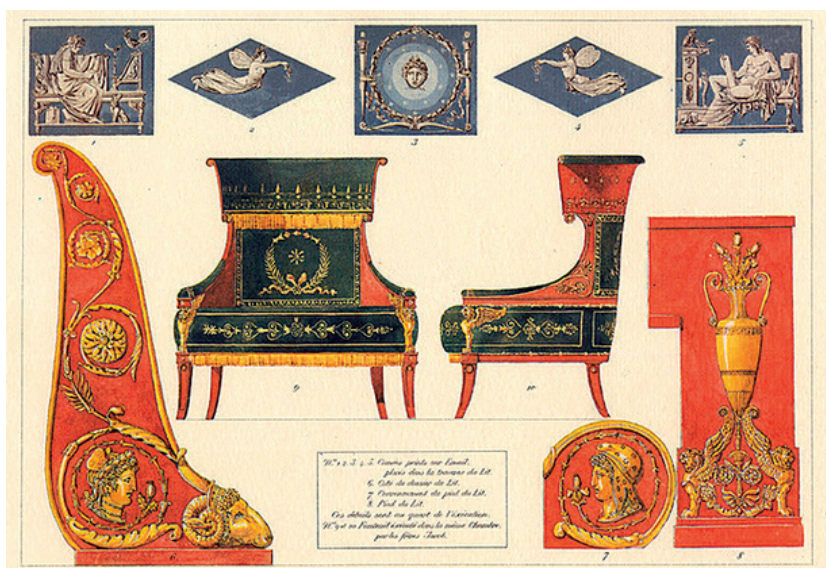


Рис. 47. Ш. Персье и П. Фонтен. «Сборник рисунков для внутреннего убранства и мебелировки». Проекты мебельных форм [11]

В это время широко использовался лепной античный орнамент, во Франции наряду с этим большое место занимали эмблемы, свойственные наполеоновскому времени: группы военных трофеев, изображения орлов или входивших в герб Наполеона пчел. Кроме того, в орнамент входили колчаны, луки, стрелы, лавровые венки, львы, императорские орлы с пучками молний, вензель *N*, прославляющий Наполеона, сфинксы и фигуры египтянок. Лепные и живописные фризы составлялись из римских доспехов, щитов, шлемов, мечей, ликторских связок и топориков. Исчезла деревянная облицовка, стены отделывались искусственным мрамором или затягивались тканями темных интенсивных цветов (коричневыми, красными, зелеными), главным образом гладкими или обрамленными каймой из античного орнамента [7, с. 79]. Стремление следовать античным образцам исключало использование каких бы то ни было растительных орнаментальных мотивов, кроме антикизирующих, в основном розеток и пальметок.



Ампиру присущи ясность и логичность пропорций архитектурных элементов декора, спокойное благородство орнаментов, симметрия и уравновешенность, но в то же время этот стиль отмечен чертами сухости.

В период империи формы мебели как бы застывали, становясь гораздо массивнее, спинки кресел и стульев выпрямлялись и так же, как и сидения, целиком покрывались обивкой. Локотники, становясь продолжением передних ножек, приобретают форму античных или египетских кариатид, заменяются изображением лебедей, сфинксов, грифонов. Эти же формы характерны и для спинок и локотников диванов и кроватей. Интересным образцом мебели этого периода является кровать золоченого дерева из спальни императрицы Жозефины в Мальмезоне. Ножки ее, решенные в виде рогов изобилия, завершаются в изголовье фигурами лебедей (рис. 48). Ножки столов и консолей также нередко имеют форму кариатид или грифонов, переходящих в львиную лапу.



Рис. 48. Кровать императрицы Жозефины. Мальмезон [5]



Мебель покрывалась также светлой лаковой краской или золотилась. Сохранял свое значение и прежний декор — накладки из золоченой бронзы. Наиболее распространенными монументальными мотивами были пальметки, иногда очень усложненные, фигуры летящих Побед, сфинксы, грифоны, кариатиды, женские фигуры, держащие в руках зажженный факел, и другие антикизирующие мотивы.

Наиболее значительными мебельными мастерами стали сыновья Жоржа Жакоба — известного мебельщика предыдущего столетия — **Жорж П. Жакоб** и **Франсуа Оноре Жакоб Демальте**.

Стиль материально-художественной культуры наполнялся новым содержанием. Он словно заземлялся, обретал прочную устойчивость, плотность и тяжеловесность.

Классицизм предпочитал нежные тона: светло-желтый, светло-зеленый, светло-голубой. Ампи́р употреблял контрастные цветовые сочетания: алый с черным, красный с зеленым, глубокий синий, ярко-желтый. Основная колористическая гамма наполеоновской символики: золото, пурпур и синий цвет. Оба стиля использовали сочетания белого с золотом [7, с. 79].

От декоративного искусства ампи́ра в первую очередь требовались пышность, блеск, великолепие для прославления власти первого императора Франции. Орнамент ампи́ра стал достоянием всей Европы, но более всего он был переработан и освоен в национальных интересах России. Для России первые годы XIX в. были отмечены взлетом прогрессивной мысли передовых слоев общества, а также патриотическим подъемом, вызванным Отечественной войной 1812 г. Выразителями высокого национального самосознания были архитекторы А. Захаров, А. Воронихин, Тома де Томон, В. Стасов, К. Росси и другие, творения которых стали вершиной русского зодчества. Столь же блистательно они проявили свой творческий талант и в декоративных искусствах. Воспевая славу русского оружия в войне 1812 г., К. Росси и В. Стасов в композиции многих зданий включали фигуры русских воинов, в римские арматуры вплетали доспехи древнерусских витязей (рис. 49, а, б).

Прикладное искусство первой четверти XIX в. достигло высокого расцвета. В нем также звучали национальные мотивы. Русский орнамент развивался в русле общеевропейских форм. «В нем использовался весь характерный декор зрелого классицизма, но трактовка орлов, лебедей, грифонов, поддерживающих кресла и стулья, по-

ражает богатством выдумки, разнообразием и какой-то особенной мягкостью» [7, с. 80]. Капризные формы изделий из драгоценных металлов XVIII в. сменялись строгими четкими формами, близкими к прямоугольнику, кругу, шару, овалу или цилиндру. Обильно вводились архитектурные мотивы, подсвечники-канделябры приобретали форму колонн с канелюрами и украшались гирляндами, вазами, львиными, бараньими или козлиными головами, кистями, фигурами кариатид, амуров и т. д. Усиливающийся интерес ко всему, связанному с понятием отечества, патриотизма, нашел подтверждение в большом количестве видов Москвы и Петербурга. Ими украшались табакерки, ларцы, портсигары, кошельки и другие предметы прикладного искусства на протяжении всего XIX в.



Рис. 49. Проекты К. Росси:

а — декор арки Главного штаба;

б — детали отделки зала Александринского театра [12]

Ампир — заключительный, последний стиль в череде «больших» европейских стилей, начиная с романского. Его сменила более чем полстолетия существовавшая эпоха историзма или эклектики, когда европейская культура «пережевывала» опыт различных истори-

ческих культур. Художники бессистемно обращались то к готике, то к рококо, то к древнеримскому и другим стилям, при этом в чертах культуры одного периода могли эклектично сочетаться различные идеи: архитектура, например, подражала ампиру, мода — рококо и т. д. Только в конце XIX в. в Европе возникла ситуация, при которой попытка возродить стилистическое единство материально-художественной культуры вновь ненадолго увенчалась успехом и возник новый стиль, природа которого уже во многом имела иные основы.

#### *Вопросы для самоконтроля*

1. Охарактеризуйте, как черты классицизма отразились в орнаментальном искусстве.
2. Назовите основные античные мотивы архитектурного орнамента классицизма.
3. Какие основные стилистические признаки орнамента стиля ампира вы знаете?
4. В чем состоят отличительные особенности русского ампира?

### **1.7. Орнамент модерна и конструктивизма**

---

- ♦ Стилистические особенности орнамента модерна ♦ Основные изобразительные мотивы ♦ Орнамент конструктивизма ♦ Язык геометрических форм

К середине XIX в. успешное развитие машинного производства коренным образом изменило характер прикладного искусства. Если разбогатевшие финансисты и крупные промышленники имели возможность украшать свои особняки изделиями лучших фирм и, в ряде случаев, уникальными произведениями прикладного искусства, то средняя буржуазия стремилась к получению более доступных массовых изделий. Удешевляя производственный процесс, фабриканты отказывались от сотрудничества с талантливыми художниками для изготовления моделей, лишая тем самым изделия оригинальности, возможности выразить характер своего времени самобытными средствами. Созданию новых образцов они предпочитали воспроизведе-

ние памятников прошлых эпох, приспособлявая их с большим или меньшим успехом к требованиям современных заказчиков и к возможностям машинного производства. В огромном количестве возникали вещи в стиле Возрождения, барокко и рококо. Повторялись образцы византийского искусства, входили в моду изделия в восточном, в частности мавританском и турецком, вкусе.

Глубокое падение качества художественной промышленности в середине XIX в. вызывало беспокойство со стороны ряда деятелей искусства и культуры. Возникли первые попытки найти возможность преобразования, взаимодействия искусства и промышленности. Раньше всего эти тенденции стали заметны в Англии в деятельности **Уильяма Морриса**. Выступая против уродств промышленного производства, Моррис проповедовал ручной труд. Он считал, что обращение к приемам средневекового мастера с его виртуозным владением тонкостями ремесла и глубоким пониманием особенностей и возможностей материала приведет к возрождению в области прикладного искусства. Моррис заблуждался в стремлении примирить средневековые ремесла с машинной цивилизацией, но проповедь его идей и особенно практическая деятельность принесли свои плоды.

В 1861 г. он основал фирму, в которой объединил искусных ремесленников. Вместе с ним стали работать некоторые талантливые художники, входившие в объединение «Братство прерафаэлитов» — Бёрн-Джонс, Данте Габриэль Россетти, Форд Мэдокс Браун, Филипп Уэбб, Уолтер Крейн. Изделия фирмы Морриса постепенно вытеснили из английских жилищ «стильную» мебель, тяжелые драпировки и безвкусные безделушки. Их заменили более простые и целесообразные по форме изделия, в которых в первую очередь наблюдалось стремление возродить красоту материала. Орнаментальный декор, хотя и несвободный от некоторого налета стилизации образцов средневекового искусства и восточного влияния, интерпретировал формы и мотивы растительного и животного мира. В мастерских Морриса изготавливались мебель, набивные ткани и обои со стилизованным цветочным узором, витражи, художественное стекло, керамика (рис. 50).

Попутно с деятельностью Морриса во второй половине XIX в. во всех странах Европы предпринимались усилия как для развития и поддержания художественного ремесла, так и для улучшения качества массовой машинной продукции. Лондонская Всемирная выставка 1851 г.,



наряду с успехами техники, показала удручающе низкий уровень художественной промышленности, констатировала механическое использование всевозможных стилей, полную утрату чувства материала и формы. Это вызвало ряд мер, направленных на улучшение образования мастеров, работающих в области прикладного искусства.



Рис. 50. Обои Trellis (первый орнамент для обоев Морриса) из прихожей Станден-хауса в графстве Сассекс [3]

Несмотря на то, что эксперименты с формой и декором произведений прикладного искусства велись художниками всех стран подчас стихийно и на формирование нового направления влияло множество факторов, вплоть до очень большого воздействия японского искусства, Всемирная Парижская выставка 1889 г. уже достаточно наглядно продемонстрировала зарождение нового стиля — прежде всего в архитектуре и прикладном искусстве.

**Модерн** — стиль женского рода (как потом конструктивизм — мужского). Его музы — Красота, Поэзия, Природа. Он ценит такие качества, как утонченность, изысканность, одухотворенность. Новое художественное направление хотя и не сразу порвало с прошлым, но отнюдь не являлось эволюцией предшествующего стиля. Эта особенность проявилась в полной мере после возникновения совершенно новых форм, в основе которых лежали волнистые, текущие линии и стилизованный растительный орнамент — цветы ириса, цикламены, водяные лилии на длинных стеблях, камыш, а также изображения водяных птиц — лебедей и цапель, в хрупких изнеженных силуэтах которых нередко можно было увидеть много общего с японским искусством (рис. 51). Растительные мотивы, а точнее, мотивы цветов буквально стали знаком стиля.

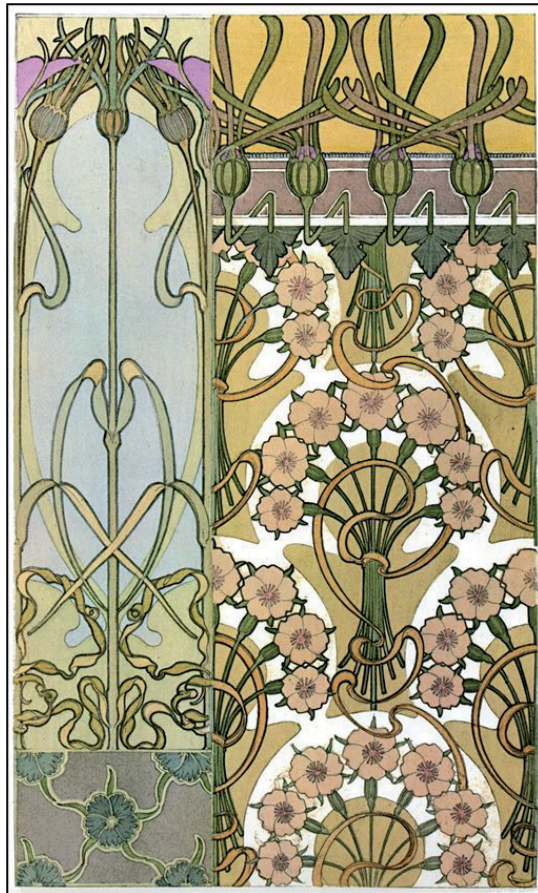


Рис. 51. Орнамент стиля модерн [9]

Но наиболее выразительной декоративной находкой модерна следует, конечно, считать его знаменитый орнамент в виде резкой петлеобразной кривой. В 1870 г. в английских орнаментах появилась длинная волнистая текучая линия, движение которой легло в основу вычурных изгибов и изображений конца XIX — начала XX в. Программным произведением модерна стал извивающийся растительно-линейный орнамент, созданный немецким художником-декоратором **Германом Обристом** в 1895 г., и вскоре художники всех стран отдали дань увлечению вытянутыми, как бы струящимися контурами и несколько бледной цветовой гаммой. Шерстяное панно, украшенное энергичными линиями вышитого растительного узора, получило название «Удар бича» (или «Удар хлыста»). В изысканном рисунке можно рассмотреть корни, листья, цветы цикламена (рис. 52).



Рис. 52. Г. Обрист. Цикламен (Удар бича). 1895 г. Городской музей. Мюнхен [7]

Изящная волнистая линия в виде латинской буквы S стала своеобразной формулой стиля, способной выразить стихийность и энергию и в то же время вялость и апатию. Она ярко проявилась, благодаря своей внешней выразительности, в декоре кованых решеток, ее изображали на афишах, искусство которых, благодаря техническим достижениям, также получило чрезвычайное развитие в этот период. Ею украшали швейные машинки и витрины магазинов, дамские



платья (модный орнамент стиля модерн из-за своей крайней анти-раппортности не мог быть использован в ткачестве — его обычно вышивали, расписывали, выкладывали сутажем и проч. для каждой вещи отдельно). Эффектный силуэт этого орнамента вобрал в себя квинтэссенцию стиля модерн и стал его своеобразной визитной карточкой, как рокайль в стиле рококо (рис. 53).

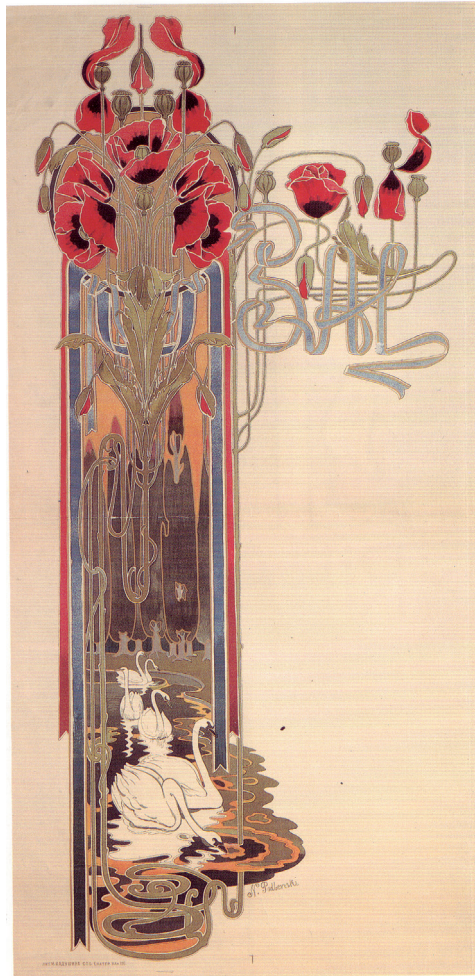


Рис. 53. Н. Подберецкий. Бал. Плакат. 1900 г. Санкт-Петербург [13]

В художественной системе модерна чрезвычайно возросла роль орнамента как формообразующего элемента и как элемента декора. Узор и фон в орнаменте данного стиля имеют одинаковое по актив-



ности значение и могут взаимозаменяться. В отличие от предшествующей эклектики, орнаменту модерна свойственна новизна мотивов и совершенно небывалая, беспокойная и подвижная ритмическая структура. Архитектура модерна, отделка интерьеров особняков, мебель, предметы убранства — все представляло собой единое художественно-пластическое решение (рис. 54).



Рис. 54. Виктор Орта. Лестница дома Тассель в Брюсселе.  
1892–1893 гг. Бельгия [2]

«В центре эстетики модерна — женский образ, исполненный таинственной, обольстительной силы, одновременно привлекательной и губительной. Она — как сказочная сирена, манящая, влекущая изведать непостижимо-утонченное, мучительное наслаждение, цена которого — смерть» [6, с. 258] (рис. 55). Экзотично одетая особа, обольстительница, была прообразом «светских львиц» эпохи модерна — вроде Сары Бернар или Маты Хари, царивших в то время в богемном обществе.



Рис. 55. Альфонс Мария Муха. Зодиак. 1896 г. [14]

Модерн изобрел и свой специфический колорит, состоящий в основном из пастельных тонов — сиреневатых, зеленоватых, жемчужно-серых. Градации синего и зеленого, лилового и фишашкового,



как правило, светлых, блеклых тонов, были любимыми цветосочетаниями стиля.

Началом следующей фазы развития нового стиля стала деятельность бельгийского архитектора *Хенри Клеманса ван де Вельде*, много и плодотворно работавшего в прикладном искусстве. Не отказываясь от использования плавных контуров линейного орнамента, он стремился сочетать их с целесообразной функциональностью вещи, что особенно ярко проявилось в его проектах для предметов внутреннего убранства, мебели, изделий из стекла. В проектах его мебельных форм преобладали извилистые, усложненные, волнистые очертания, каждый раз оригинальные и не повторяющиеся, применялись декоративные орнаментальные наклейки из различных материалов (рис. 56).



Рис. 56. Хенри ван де Вельде. Дамское бюро. 1897 г. [2]

Одновременно распространение линейно-растительного орнамента происходило и в Германии. Издающийся с 1886 г. в Мюнхене журнал «Югенд», над оформлением которого работал ряд молодых художников во главе с Отто Экманом, дал наименование новому стилю. Для его обозначения в Германии и Австрии появился термин «югендстиль».

Зрелый стиль модерн породил причудливые очертания вещей различного назначения, вплоть до интерьеров и экстерьеров зданий.

Рациональная, конструктивная основа оказалась глубоко спрятанной в толще массы, словно растекающейся, расплывающейся. Асимметричные формы вторили ритмам декора в зданиях, созданных *Антонио Гауди* в Барселоне (рис. 57).



Рис. 57. Антонио Гауди. Каса Мила. 1905–1910 гг. Испания [2]

Развивались виды декора, наиболее созвучные новым исканиям, появился интерес к цветному стеклу, к витражам. Постепенно их готически насыщенная яркость тускнела, приобретая характерную для модерна гамму блеклых тонов, среди которых был особенно популярен лиловый цвет.

Как уже отмечалось, эпоха модерна знаменовала собой важнейшую точку в истории западноевропейской материально-художественной культуры — переход от Нового к Новейшему времени. Она была последней попыткой найти компромиссное решение острейших противоречий истории и в то же время продемонстрировала полную несостоятельность в решении этой задачи.

Западноевропейский модерн имел значительное влияние на культуру России того времени. Санкт-Петербург стал очагом модерна западного типа, хотя это явление было значительно более ярким,



энергичным, живым, чем в Европе, — достаточно вспомнить имена М. Врубеля, В. Серова, К. Сомова и других художников, ставших его главными представителями. Можно сказать, что если европейский модерн точкой отсчета считал готику, то основоположники русского модерна — художники братья **А. и В. Васнецовы** — в своих исканиях обратились к традициям допетровских времен.

Обращение русских художников именно к этому времени имело программный характер, так как велись поиски путей возрождения национального, духовного начала в отечественной культуре. Произведения художников Талашкинского, Абрамцевского кружков, многих других художественных центров — очагов русского модерна наглядно демонстрируют характер этого явления. Это были кружки, по типу и организации своей деятельности опиравшиеся на народные традиции крестьянских ремесел, стремившиеся возродить их в новом качестве.

В русском модерне совершенно нет эротичности, вместо нее — романтичность, преломленная через призму народной сказки («Царевна-Лебедь» М. Врубеля). В области декоративного искусства — стилизации русского орнамента, насыщенные литературно-сказочными образами, в трактовку которых общая стилистика модерна внесла свои акценты. Декор русского модерна чрезвычайно эклектичен, в нем смешиваются народные образы — литературные, сказочные, былинные.

Произошло стирание границ между изобразительным и прикладным искусством: живопись стала орнаментальной, а орнамент приобрел эстетическую самоценность. Чтобы понять декоративную направленность поисков художников, достаточно вспомнить врубелевского «Демона» или его керамические изделия, росписи по дереву. Обычной стала практика проектирования архитекторами орнаментальных панно, витражей, обоев и мебельных тканей.

Большой вклад в развитие художественной формы русского орнамента тех лет внесли художники объединения «Мир искусства» А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, Е. Е. Лансере, И. Я. Билибин, М. В. Добужинский и др., превратившие декоративное оформление книги в одну из ведущих областей русского изобразительного искусства. Орнаментальная серийная обложка с изобразительными вкраплениями авторства Ивана Билибина делает его книжки похожими на узорные шкатулки (рис. 58).



Рис. 58. И. Я. Билибин. Обложка к книге «Сказка о царе Салтане...». 1905 г. [13]

Стиль модерн достиг своего апогея с наступлением XX в., после чего в прикладном искусстве начали заметно усиливаться **тенденции функционализма**. И хотя отдельные проявления стиля модерн можно было заметить вплоть до первой мировой войны, все же формы предметов неуклонно стремились к большей простоте и целесообразности, а волнистые линии декора заменялись геометризированным орнаментом. Утверждение конструктивизма в архитектуре привело к окончательной победе функционально оправданных форм.

**Конструктивизм** как советский авангардистский метод (стиль, направление) в изобразительном искусстве, архитектуре, и декоративно-прикладном искусстве получил развитие в 1920–1930 гг. Конструктивизм принято считать русским (советским) явлением, возникшим после Октябрьской революции в качестве одного из направлений нового, авангардного, пролетарского искусства, хотя, как и любое явление в искусстве, он не ограничивается рамками одной страны.

Большинство тех, кто впоследствии примкнул к течению конструктивистов, были идеологами так называемого производственного искусства (А. Родченко, К. Малевич, В. Татлин, Л. Попова, В. Степанова). Они призывали художников создавать полезные вещи и мечтали о новом гармоничном человеке, пользующемся удобными вещами и живущем в новом благоустроенном городе.

Эстетика конструктивизма в определенной степени способствовала становлению советского художественного конструирования. На основе разработок конструктивистов создавались удобные в пользовании и рассчитанные на массовое заводское изготовление новые типы мебели, посуды, арматуры. Художники создавали рисунки для тканей (В. Степанова, Л. Попова), разрабатывали практичные модели рабочей одежды (В. Степанова, В. Татлин), оформляли выставки.

Идеи конструктивизма выкристаллизовывались в предшествующих направлениях русского авангарда. Его программа, сформировавшаяся в послереволюционный период, несла в себе черты социальной утопии, поскольку художественное проектирование мыслилось как способ преобразования общественного бытия и сознания людей. Конструктивисты отрицали традиционные представления об искусстве во имя утверждения форм и методов современного технологического процесса.

В период нэпа большое влияние на моду советского государства оказало авангардное искусство — от футуризма и кубизма до абстракционизма. Это проявилось, прежде всего, в популярности геометрического орнамента. В 1920 г. **супрематизм** выразился в моде в виде орнамента на поверхности предметов — стен, посуды, тканей, одежды (рис. 59). Платя с абстрактным декором и ткани с беспредметными рисунками были самыми модными. Изготавливались ткани по эскизам К. Малевича и других художников с «супрематическими узорами».

Конструктивисты заимствовали из беспредметной живописи тщательный анализ пропорциональных и пространственных соотношений, ритмические построения, сдвиги и смещения форм, динамические, оптические и пространственные эффекты, сочетание объемных и плоскостных элементов, что позволило предложить новаторские решения.

От супрематических тканей проекты конструктивистов отличало наличие четко организованной структуры. При проектировании ри-

сунков для тканей конструктивисты использовали методы программированного формообразования, используя в качестве мотивов простейшие геометрические формы.



Рис. 59. Н. М. Суетин. Сервиз «Супрематизм». 1923 г. Фарфор [15]

В советском орнаменте наблюдается использование открытого движения простых «рубленых» форм. «Рубленость» мотивов вступала в противоречие с тягучей пластикой рисунков модерна и огромной массой печатного цветочного орнамента, исполнявшегося на тканях для сельских жителей.

Выявляя движение или, как тогда говорили, «динамику новой жизни», молодые художники страны Советов получали орнамент, который полностью расходился с принципом равновесия и покоя, культивировавшимся в текстильном орнаменте второй половины XIX в. и массовом дешевом текстиле начала XX в.

Движение в таких композициях при традиционных схемах рисунков достигалось:

- четкой направленностью основного ритмического движения в схеме раппорта и расположением мотивов под углом в  $45^\circ$ ;
- небольшим количеством крупных динамических форм, вводимых в раппортную клетку, их ясной читаемостью;
- наличием в мотивах большого количества круглых форм как символов движения с попытками выражения эффектов кручения.



В 1924 г. Л. Попова и В. Степанова на Первой ситценабивной фабрике разрабатывали образцы тканей, которые были запущены в производство и поступили в продажу. Летом 1924 г. конструктивистские ткани носила вся Москва: рисунки конструктивистов были, в сущности, первой советской модой. Л. Попова и В. Степанова проектировали рисунки с советской символикой, но наиболее интересными были ткани с рисунками из простых геометрических форм (рис. 60).



Рис. 60. Варвара Степанова. Текстильные проекты. Рисунки [3]

Узор создавал ощущение четкой конструктивной сетки, в которой нельзя ни один элемент изменить или передвинуть — все они включены в единую математически строгую систему. Орнамент создавался с помощью циркуля и рейсфедера. Господствовали прямые полосы, параллельные или взаимно перпендикулярные, иногда ломаные, создающие систему резких, остроугольных зигзагов. Если же в рисунок вводились и окружности, то художницы стремились их включить в столь же жесткую конструкцию: плотно «упаковать» весомые, крупные круги, притиснув их друг к другу, или пересечь прямолинейными полосами. Лишь изредка применялись тяжелые круги, лежащие

порознь на строго рассчитанных расстояниях друг от друга так, чтобы их цветовая масса полностью господствовала над фоном. В большинстве же рисунков фона, в сущности, нет — он членится на части, равнозначные по ритму, по масштабу и по их конструктивной четкости элементам самого рисунка. Поэтому-то поверхность ткани и выглядит столь равномерной и плотной. Здесь нет усилений и ослаблений ритма, цвета или массы, не чувствуется и цветовой рельеф, то есть узор не выступает зрительно над поверхностью и не отступает за нее. Узор сам и образует поверхность, а цвет может меняться в пересечениях, так что цветная полоса продолжается белой, и наоборот. Поэтому-то круги и пересекающие их полосы не накладываются друг на друга, а строго лежат в одной плоскости.

Немногие рационалистически рассчитанные элементы — квадраты, треугольники, круги, прямые и ломаные полосы — создают в этих сложных взаимодействиях неожиданное богатство новых для текстиля форм, подчиненных притом единому, очень строгому стилевому принципу. Говоря современным языком, текстильный рисунок понимался исключительно как автономная цвето-декоративно-графическая художественная система, работающая на остром конфликте между ней самой и объемной формой одежды.

Конструктивистский опыт преобразования, рационализации жизни с помощью орнамента В. Степановой и Л. Поповой не удался. На смену им пришли художники, изображающие на ткани символы новой жизни, шестеренки, электрические лампочки, пропеллеры, тракторы, фабричные трубы.

#### *Вопросы для самоконтроля*

1. Укажите основные стилистические черты модерна и проявление их в декоре.
2. Назовите архитекторов, художников-декораторов — представителей стиля модерн, участвовавших в его формировании.
3. В чем состоит отличие русского модерна от западноевропейского?
4. На основе каких факторов формировалась эстетика конструктивизма?
5. Охарактеризуйте стилистические особенности орнаментов для ткани В. Степановой и Л. Поповой.

---

## Глава 2. ТЕОРИЯ ОРНАМЕНТА

---

### 2.1. Орнаментальная композиция в художественном проектировании

---

**С**ледует выделить основные характеристики орнамента как способа художественного проектирования и жанра декоративно-прикладного искусства. Выполняя функцию украшения, орнамент несет в себе образное начало, которое раскрывается в его сюжетном и символическом содержании, в способах построения изображения. Содержание орнамента всегда проявляется в системе художественных приемов, орнамент обладает собственной структурой и в то же время органически связан с несущей его предметной плоскостью, однако раскрывается только в образе самого художественного произведения, которому он принадлежит.

При анализе орнаментального произведения прежде всего отмечают узнаваемость мотива, цветовое решение, структуру, текстуру, фактуру и декоративность, а также композиционную схему орнамента. Кроме того, чтобы увидеть орнамент полноценно, важно «прочитать» его замысел, выразительные, значимые и символические аспекты.

Главным структурным средством выразительности орнамента является **орнаментальная композиция**, обусловленная его сюжетом. Она представляет собой соотношение элементов по форме и размерам, их контуры, направленность движения, ритм и взаимную уравновешенность. Композиция — важнейший, организующий элемент художественной формы, придающий произведению единство и цель-

ность, соподчиняющий его компоненты друг другу и целому. Она определяет приемы и выразительные средства орнамента (соотношение частей и целого, пропорций, масштабов, движений ритмических поворотов, контрастных противопоставлений, симметричное и асимметричное построение и пр.), которые нанизываются на организационную схему, как на каркас. Структура орнамента на эскизе может и не прочитываться ясно, иногда она только подразумевается, но как метод организации структура всегда должна быть современной и даже опережающей время. Кроме того, логичность построения тоже выражается через структурные связи.

Повторяющейся единицей композиционно организованного орнамента является **раппорт**. Т.е. раппортом называется минимальная площадь повторяющегося рисунка, включающая мотивы и расстояние до соседнего мотива. Раппорт является конструктивной основой рисунка на ткани и обоях, основной композиционной единицей орнамента. Особенно важно, что раппорт есть художественное выражение смыслового содержания, которое он несет на протяжении всего своего существования.

Среди многообразия орнаментальных композиций чаще всего встречаются раппортные композиции с открытой структурой, в которых тот или иной орнаментальный мотив (простой или более сложный) периодически повторяется через одинаковые интервалы в горизонтальном или вертикальном направлениях. Наибольшее распространение раппортные рисунки получили при орнаментации тканей, а также в архитектурном декоре и облицовочной поливной керамике.

Простейшей самостоятельной единицей орнамента, несущей минимальную смысловую нагрузку, является **мотив**. Орнамент черпает свои образы из геометрии, фауны, флоры; они могут быть подсказаны очертаниями распустившегося цветка или окружающих предметов. Из этих элементов и собирается орнаментальный мотив. Мотив может состоять из одного элемента (простой мотив) или из многих, пластически оформленных в единое орнаментальное целое.

Возникнув в глубокой древности, он существует до настоящего времени. Характерно, что мотивы являются подвижными, они могут упрощаться или усложняться. Созданный определенным народом в конкретную эпоху, мотив несет в себе определенную временную информацию, по которой можно судить о культурном уровне той



или иной цивилизации. Чистая же форма орнамента, т. е. его архитектурная структура, очень консервативна, неизменным всегда остается непрерывное чередование элементов, отражающихся в декоративной форме изделия.

Для создания рисунка мотива в орнаментальном искусстве применяют **прием стилизации**. Стилизация достигается обобщением, цель которого — сделать мотив более понятным для зрителя, а также облегчить его выполнение для художника. Принципами стилизации являются: обобщение формы в ее границах; обобщение формы с изменением ее контура (абриса) и упрощением конструкции; превращение объемной формы в плоскую; изменение характера формы на декоративный.

Многовековая практика орнаментального творчества выработала ряд принципов организации мотивов в раппорте, их применение помогает достичь эстетической упорядоченности.

1. **Закон пропорциональных отношений** в орнаментальной композиции заключается в установлении соразмерности в отношении целого и части. Эта соразмерность может быть основана на равенстве или противопоставлении любых характеристик орнаментальных мотивов и элементов. Размерные отношения элементов, входящих в композицию, являются одной из основ, на которой она строится. Как бы оригинальны ни были по рисунку, цвету и форме орнаментальные мотивы, обеспечить единство композиции и ее целостность, если пропорциональные отношения не найдены, не удастся. Композиция в этом случае распадается на отдельные куски.

Членение плоскости возможно в простых и сложных отношениях. Самые простые соотношения, выражающиеся в делении на равные части, создают ощущение покоя, гармонии, даже неподвижности — в этом и заключается их эмоциональная выразительность. Классическим примером гармонического пропорционального деления на неравные части считается золотое сечение.

2. **Закон соподчинения**: разное звучание выразительных средств орнаментальной композиции обеспечивается выделением из их числа главных и подчинением им второстепенных. Тип соподчинения означает, что один из элементов композиции является условием существования другого. В этом случае не возникает доминирования, художественный образ орнамента в равной степени определен искусным сочетанием изогрaмм в структуре раппорта.

3. **Закон подчинения**, или закон доминанты (господствующей идеи), предполагает, что в композиции отчетливо выделяется один или несколько орнаментальных мотивов по размерам, форме, фактуре и цвету. Неоднородность элементов в структурах, неравномерность их распределения, различие в расположении на плоскости эскиза — все это создает предпосылки для образования доминантных структур. Существование доминантных групп элементов в структуре очень часто обуславливается разделением элементов при группировке на главные и второстепенные по содержанию, значению и пластической выразительности форм. В данном случае в структуре доминирующая, сильная группа подчиняет себе слабую, второстепенную. Основой доминанты может быть разница в масштабах. Крупные, гиперболлизированные формы, расположенные рядом с мелкими, миниатюрными, обычно довлеют над ними, подчиняют их себе. Особенно выразительны структуры с доминирующим цветом, когда сопоставляются в одной структуре агрессивный, контрастный, выступающий вперед цвет, с одной стороны, и мягкий, пастельный — с другой. При этом доминанта может вызываться не только яркостью, силой и активностью цвета, но и его количеством и формой. Часто в доминантных структурах присутствует движение, так как неравноценность отдельных частей делает структуру неуравновешенной.

4. **Закон контраста**: взаимодействие контрастных элементов взаимно усиливает и обостряет их противоположные свойства, а взаимодействие родственных элементов смягчает и нивелирует их качества. Контраст — это противопоставление, антагонизм, конфликт, это борьба двух противоположных начал, образов, направлений. В искусстве орнаментации ткани под контрастом понимается противопоставление форм, мотивов, цветовых сочетаний, линий, их пластики, приемов исполнения. Будучи активным выразительным средством, он эмоционально воздействует на зрителя. Орнаментальная композиция, построенная на контрасте, агрессивна, отличается ясностью построения, отсутствием полутонов и тонких нюансов, даже обнаженностью структуры. Ярким примером решений композиций, построенных на контрасте форм, могут служить ткани с геометрическим рисунком (так называемые беспредметные) начала 1920-х гг., в частности художниц Л. Поповой и В. Степановой.

5. **Закон триады** в декоративно-прикладном искусстве. Чтобы любое ритмическое движение воспринималось, число повторов долж-

но быть не менее трех (три разных размера, три разных интервала между мотивами); в противном случае уловить это движение будет трудно, ритмический рисунок не будет читаться. Число «три» является тем минимальным числом, которое позволяет достаточно четко определить разнообразие какого-либо явления. При убывании или нарастании форм, цвета, изгибов и деформаций линий ритмический ряд не должен быть очень большим — не более пяти-шести градаций, иначе, опять же, выразительный художественный прием потеряет всякий смысл.

6. **Закон простоты:** максимальной убедительности и выразительности орнаментального образа следует добиваться минимальными средствами при максимальном определении подробностей [7, с. 90].

В построении художественной образности орнамента смысловую нагрузку несут все включенные в него элементы и способы их эстетической интерпретации и организации: композиция, симметрия, ритм, рисунок и цвет.

Среди наиболее важных формообразующих принципов орнамента можно выделить два основных: это чередование повторяющихся элементов-мотивов и **ритм**, который определяет порядок чередования этих элементов между собой, создавая орнаментальный ряд (например, меандр). Если создать единичное изображение мотива, то оно будет неподвижно. Именно ритм превращает простое изображение в орнамент, так как к единичному изображению добавляется еще и еще один элемент. Поэтому образно-символическое содержание входит в орнаментально-раппортную канву органично, не нарушая целостности.

В орнаменте в преобразованном виде отражены ритмы, встречающиеся в природе. Но если в природе они не всегда явно выражены, скрыты и связаны с бесчисленным многообразием ритмических конструкций другого рода, то в орнаменте выбранный ритмический рисунок «вычищен», выделен из многообразия живых вариантов и представлен в схематизированном, идеализированном или фантастическом виде. Примерами могут служить меандр, жемчужник, ионики и другие орнаменты.

Ритм предполагает повторение орнаментальных мотивов целиком или их отдельных фрагментов и элементов, цветовых пятен, просветов фона, наклонов и деформаций форм, поворотов, ракурсов

и пр. Ритмическое движение может содержать постепенный переход от малого к большому, от темного к светлому, от выступающего вперед к проваливающемуся внутрь. Отдельные фрагменты орнаментальных композиций могут иметь сложный ритмический рисунок, «остановки», в свою очередь повторяющиеся в определенном ритме.

Чередование и ритм являются важнейшей частью организации орнаментальной композиции, но не являются обязательными, определяющими для всего орнаментального наследия (орнаменты кельтов).

**Цветовое решение** орнамента чаще всего связано с его композиционной структурой. Цвет в орнаменте способен либо подчеркнуть его плоскостную природу, либо, наоборот, создать имитацию объема или эффект пространства в композиции орнамента. Цветовое решение подчеркивает динамичную или статичную структуру композиции и способно обогатить орнамент эмоционально и эстетически. В целом цвет в значительной степени определяет художественный образ предмета, часто обуславливая его роль и место в окружающей его среде.

Проектируя то или иное изделие, художник вкладывает в него определенный **смысл**, который задает особую форму существования знаков. Здесь стоит выявить смысловое значение орнамента, благодаря чему орнамент представляет собой не просто дизайн плоскости, а самостоятельный спроектированный текст. Конечно, орнаменты ориентированы на то, чтобы доставить эстетическое удовольствие. Но сверх и помимо эстетического содержания здесь присутствуют смыслы другого рода (семантический, познавательный, символический). На этом основании выделяются такие функции орнамента, как эстетическая (чувственная) и семантическая (значащая). Орнамент по своей природе не только участвует в создании художественного образа произведения декоративно-прикладного искусства, но и выражает культурную информацию, которая заложена эпохой. Такой подход позволяет комплексно увидеть орнамент, в том числе как феномен проектной культуры.

Первостепенное значение в создании орнаментальной композиции имеет **симметрия**. Симметрия в орнаменте является организующим принципом гармонии. Она заключается в подобии и равенстве элементов внутри мотива, в их соответствии друг другу, в равновесии композиции мотивов внутри орнамента, а также в количественном соотношении элементов орнамента в целом.



Симметричной в плоскости и пространстве принято называть такую фигуру, которую можно разделить на отдельные части, не отличающиеся одна от другой ни по величине, ни по форме, ни по положению относительно других частей. Признаком сходства равных фигур является их совместимость. Под самосовмещением подразумевается движение, переводящее фигуру «в себя». Такими операциями являются зеркальные повороты фигуры вокруг какой либо оси на  $180^\circ$  и отражение в точке, называемой центром симметрии.

Существуют три основных вида простейших плоских перемещений: **симметрия относительно прямой**, **параллельный перенос** и **вращение**. Аналогично для пространства: **скользящая симметрия**, **симметрия вращения** и **винтовое движение**. Все они с успехом применяются в орнаментике. Использование различных видов симметрии в построении орнаментальных композиций позволяет разделить все виды орнаментальных изображений на несколько групп: ленты, сетчатые орнаменты и розетки.

---

## 2.2. Орнаментальная композиция, имеющая обратный, или геральдический, раппорт

---

Геральдическая композиция может входить в другие раппорты или создавать самостоятельные законченные мотивы. Данная композиция основана на симметрии зеркального отражения, мотив вписан в квадрат или прямоугольник (рис. 61).

**Зеркальная симметрия** образуется при одинаковом расположении элементов относительно главной оси, проходящей по центру горизонтальной или вертикальной композиционной плоскости (графической или пластической). Пример — квадрат с перекрестием посередине.

Зеркальная симметрия имеет фундаментальное значение для всей теории симметрии. Ею обладают плоские и пространственные фигуры — все, допускающие разбиение на две зеркально равные половины: живые существа (человек, зверь, птица, рыба, насекомое, растение) и неживые (как созданные природой — кристаллы, молекулы, вирусы, так и созданные человеком — множество вещей, необходимых для его жизни, архитектурные и технические сооружения, предметы быта, прикладного искусства и др.).

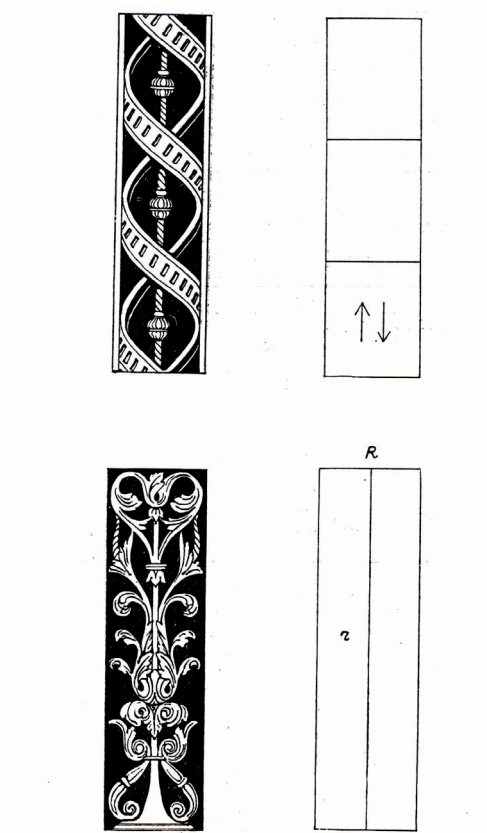


Рис. 61. Геральдический раппорт [7]

Следует отметить тот факт, что строгой, идеальной симметрией, как правило, обладает все, сотворенное человеком, а то, что создала природа, лишь стремится к этому.

Идеальное зеркало, в отличие от реального, не имеет толщины, прозрачно и имеет две стороны, способные давать отражение. Само зеркало называют **плоскостью симметрии**, его след на той плоскости, где строят отражение, — **осью симметрии**. Фигура (плоская), самосовмещающаяся при повороте на  $180^\circ$  вокруг расположенной в плоскости фигуры оси, обладает осевой (или зеркальной) симметрией.

На рис. 62 показаны примеры симметричных плоских изображений. Орнамент, изображенный на рис. 62, а, имеет одну ось симметрии, соответственно, на рис. 62, б, — две оси симметрии, на рис. 62, в, — три. Таким образом, если воспользоваться не одним, а несколькими зеркалами, можно получить разные узоры, порожденные отражением.

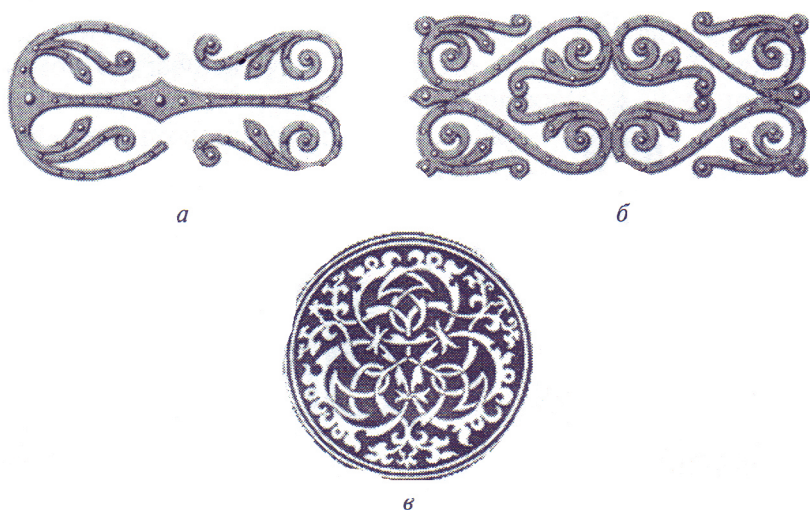


Рис. 62. Симметричные плоские изображения [8]

В случае применения нескольких зеркал отражения одних в других являются «зеркалами» для образования последующих элементов узора. Использование нескольких зеркал приводит к появлению новых симметрий: вращению, или повороту и перемещению, или параллельному переносу. Если зеркала пересекаются, то симметричная фигура, полученная в результате отражения от одного зеркала, как бы вращается по кругу, образуя узор. Пересекающиеся зеркала использованы в приборе, изобретенном Давидом Брюстером в 1819 г. и названном им калейдоскопом. Если же зеркала располагаются параллельно, то образуется узор, неограниченно простирающийся вправо и влево [8, с. 61].

#### *Разработка геральдической композиции*

Чтобы овладеть навыками создания геральдической композиции, необходимо применить и отработать на практике способ стилизации и обобщения изображения, овладеть навыками построения орнамента на основе зеркальной симметрии.

Понадобятся следующие инструменты и материалы: ватман формата А4, карандаш, циркуль, цветные карандаши (для эскизирования); окончательный вариант выполняется в компьютерных технологиях.

Выбрав конкретный мотив (растительный, зооморфный или антропоморфный), следует провести конструктивный анализ формы, выделить основные характерные особенности. При этом характер-

ные особенности мотива могут быть максимально утрированы и доведены до знаковости. В процессе декоративного изображения мотива возможно свободное обращение не только с размерами элементов, но и с изменением пропорций, если данная деформация оправдана композиционной целью, придает выразительность и остроту.

При разработке орнаментального мотива объемно-пространственную форму целесообразно превращать в плоскостную; при необходимости же объемного изображения обязательно использовать обобщения, условности. Нужно определить предназначение орнамента, для которого создается мотив (плоский или рельефный), выполнить зарисовку объекта с натуры, по памяти или воспользоваться фотографией или готовым рисунком выбранного объекта.

Следующий этап — трансформация рисунка в орнаментальный мотив. Изображения мотива могут быть: линейными, линейно-конструктивными, линейно-штриховыми, силуэтно-пятновыми, комбинационными с включением точек и фактурных элементов. На основе оси симметрии мотива необходимо построить его зеркальное отражение (рис. 63).



Рис. 63. Симметричная композиция [4]



### 2.3. Орнаментальная композиция, построенная на основе центрального лучевого розетчатого раппорта

Данная орнаментальная композиция организована при помощи **симметрии вращения**, когда узор не меняется при его повороте вокруг оси, проходящей перпендикулярно к плоскости рисунка и расположенной в центре изображаемой фигуры. Мотив в данном случае вписан в треугольник. Операция симметрии сводится к повороту на определенный угол. Количество поворотов фигуры вокруг оси до самосовмещения называют **порядком оси**. Например, если угол поворота равен  $90^\circ$ , то полный оборот на  $360^\circ$  можно совершить за четыре поворота. В этом случае ось будет четвертого порядка. При угле поворота  $120^\circ$  — ось третьего порядка, при угле  $180^\circ$  — ось второго порядка (рис. 64).

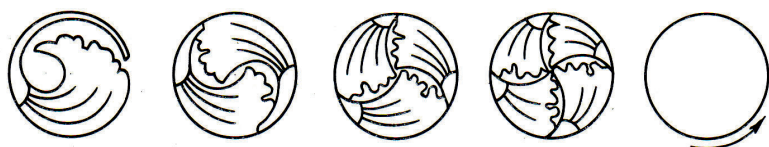


Рис. 64. Симметрия вращения [4]

Принципы симметрии, соответствующей движению вращения, можно обнаружить в построениях многоцветной симметрии Древнего Египта (рис. 65).



Рис. 65. Орнамент Древнего Египта [9]

В трехмерном пространстве добавляются новые виды симметрии — **винтовая** и **спиральная**. Винтовое перемещение представляет собой последовательное (или одновременное) воспроизведение двух операций — поворота на угол  $d$  и переноса на расстояние  $a$  вдоль оси поворота. В этом случае говорят, что фигуры обладают винтовой осью симметрии. Угол поворота может быть равен полному обороту или части его. Примером винтовой симметрии в природе является расположение листьев у растений, рога винторогого козла.

В спиральной симметрии элементы могут перемещаться в одной плоскости, постепенно приближаясь к центру. При этом наблюдается вращение, направленное движение и рост (изменение). Ярким примером спиральной симметрии в природе являются раковины моллюсков.

**Розетка, розетта** (от фр. *rosette*, буквально «розочка») — это замкнутая композиция, построенная с применением плоскости или оси симметрии. На основе розетт строится орнамент в круге или в многоугольнике. Розетта может иметь самостоятельное значение или быть частью общей композиции. Различают несколько видов розеток в зависимости от характера построения или типа симметрии.

**Зеркальная розетка** основана на применении от одной до двух и более плоскостей симметрии, в результате пересечения которых возникает ось симметрии. Благодаря наличию плоскостей симметрии орнамент-розетка обладает устойчивостью, уравновешенностью (рис. 66).



Рис. 66. Зеркальная розетка [5]

**Осевая розетка** предполагает наличие только одной оси симметрии, на плоскости — центра симметрии. В результате возникает лево- или правосторонний поворот. Такой орнамент создает ощущение

ние энергии, движения (рис. 67). Само же построение происходит посредством поворота элементов вокруг оси. Существует вариант сложной розетки. В ней всегда присутствует ось или центр симметрии. Построение розетки начинается от центра и развивается добавлением новых осей и плоскостей симметрии (рис. 68).



Рис. 67. Простая осевая розетка [4]      Рис. 68. Сложная осевая розетка [4]

#### *Разработка орнаментальной композиции в круге — розетки*

Для выполнения розеток необходимо изучить композиционные схемы круговых орнаментов и отработать на практике навык их построения.

Понадобятся следующие инструменты и материалы: ватман формата А4, карандаш, циркуль, цветные карандаши (для эскизирования); окончательный вариант выполняется в компьютерных технологиях.

Необходимо разработать три розетки. Создание кругового орнамента начинается с разработки раппорта, вписанного в треугольник. В зависимости от осей симметрии фигура будет вращаться, образуя орнамент, основанный на симметрии вращения четвертого, шестого, восьмого порядка. При создании розетки по первой схеме используется несколько равномерно расположенных плоскостей симметрии, по второй схеме — ось симметрии. При разработке розеток по первой

и второй схемам окружность делится на равные части. Третья схема построения розеток — сложная. В ней используются оси симметрии и плоскости симметрии (разные раппорты). В центре располагается одна из первых розеток, далее идет развитие, в котором могут присутствовать и асимметричные элементы, и новые оси или плоскости симметрии. При создании сложной розетки строятся концентрические окружности, каждая из которых разбивается на необходимое количество равных частей — раппортов (рис. 69). Учитывается предназначение розетки (плоская или рельефная), материал, из которого она будет изготовлена или на котором прорисована. Соответственно этому прорабатывается рисунок и выполняется цветовое решение.

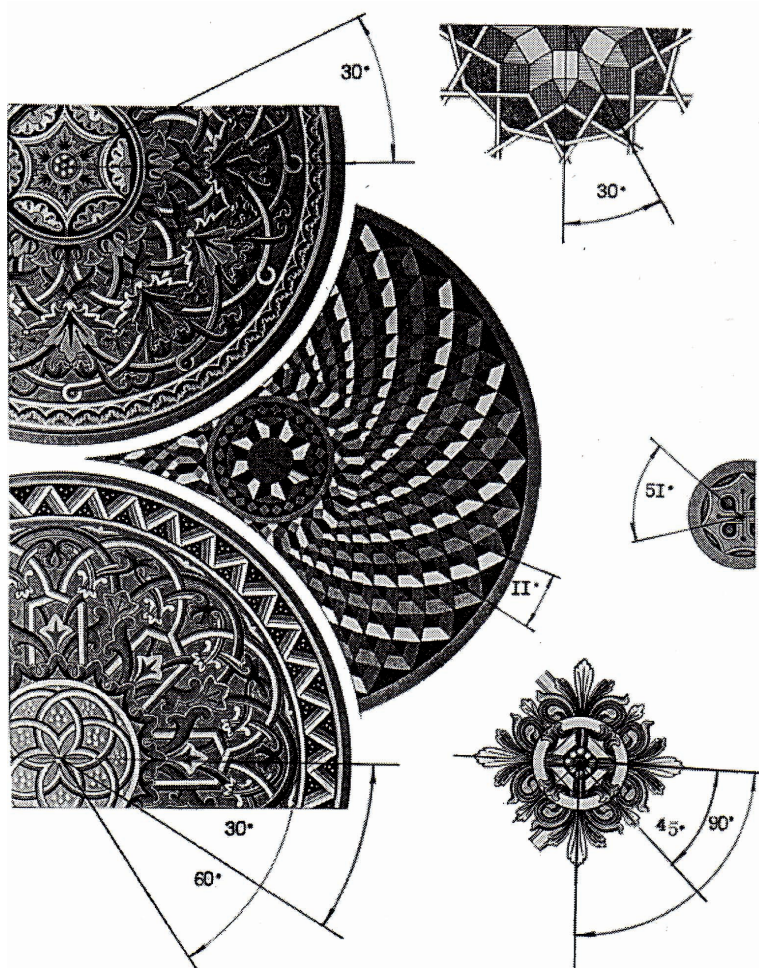


Рис. 69. Схемы построения круговых орнаментов [4]



## 2.4. Орнаментальная композиция, построенная на основе ленточного раппорта

По такому принципу строятся орнаменты, декорирующие разнообразные обрамления, полосы, фриззы, тяги, филенки, пилястры и т. п. Мотив вписан обычно в прямоугольник или ромб; в случае ленточных обрамлений из сложных фигур, многоугольных или круглых, мотив может быть вписан в трапецию (рис. 70).

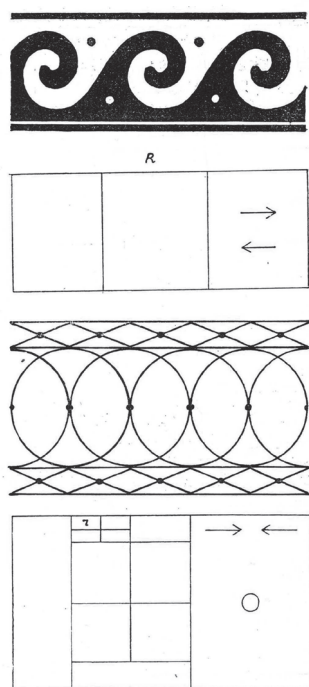


Рис. 70. Ленточный раппорт [7]

Зеркально равные фигуры совмещаются только при выходе из плоскости и развороте до совмещения. При этом совмещается фигура обратной стороной. При движении совместимо равных фигур возникает новая симметрия — **симметрия трансляции**, или **параллельного переноса**. Трансляция в одном направлении создает ленточный узор. Частным случаем лент оказываются **бордюры** — односторонние плоские орнаменты, имеющие одну плоскость и лежащую в ней ось переносов.

На рис. 71 приведены семь групп симметрии бордюров, являющихся основой плоских ленточных орнаментов.

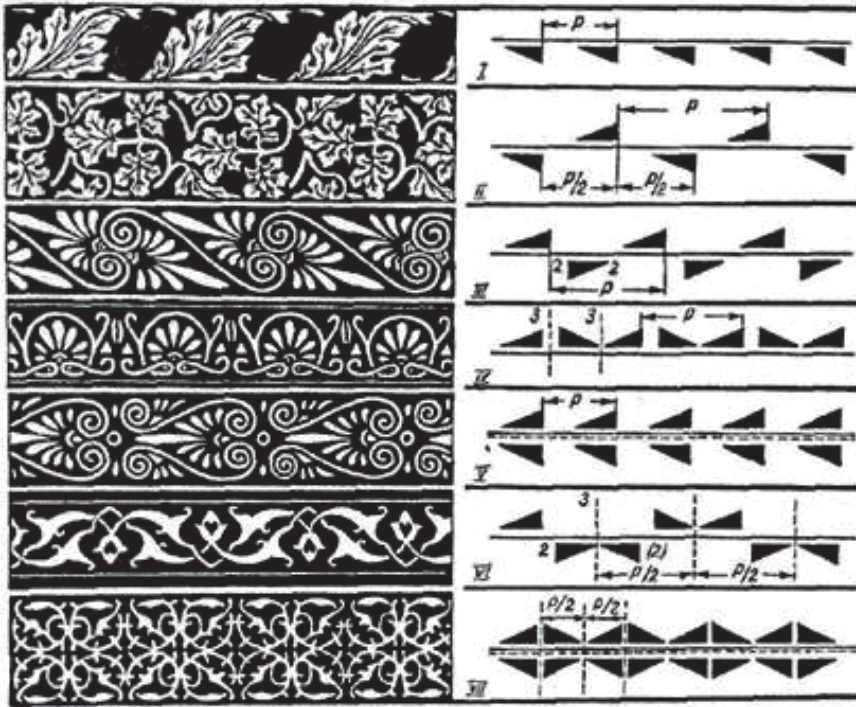


Рис. 71. Схемы для выполнения ленточных орнаментов и их примеры [4]

Рассмотрим подробнее все семь композиционных схем орнаментов.

1. Простой перенос асимметричной фигуры на расстояние  $p$  вдоль оси трансляций. Периоды переносов различны. Величина шага  $p$  (расстояние, на которое перемещается фигура) может быть любой, равной длине фигуры или больше.

2. Имеем два связанных отношением прямой параллельности бордюра относительно плоскости, один из которых сдвинут по отношению к другому на  $a/2$ . Направление скольжения первичных бордюров совпадает с осью переносов.

3. Симметричное расположение двух бордюров, связанных обратной параллельностью. Фигуры переноса структурны, они состоят из двух элементов, совмещаемых при повороте на  $180^\circ$ .

4. Перенос симметричной фигуры вдоль оси.

5. Параллельное расположение однонаправленных бордюров или, что то же самое, движение симметричной фигуры, плоскость симметрии которой совпадает с осью.

6. Параллельная суперпозиция двух бордюров, смещенных один относительно другого на  $a/2$ . Транслируемые фигуры сами содержат элементы симметрии. Они состоят из двух частей, совмещаемых при повороте вокруг оси на  $180^\circ$ . Плоскость симметрии перпендикулярна к оси переносов.

7. Перенос фигуры, имеющей одну продольную, совпадающую с направлением движения, и одну поперечную, перпендикулярную оси, плоскости симметрии. Возникающая при этом дополнительная (поперечная) плоскость характеризует зеркальную симметрию.

Кроме представленных на схеме, существуют некоторые другие варианты, получаемые в результате комбинирования разных видов симметрии. Например, посредством параллельного переноса совместимо равные фигуры можно совместить (наложить одну на другую) перемещением фигуры по плоскости на определенный шаг, равный  $1/2$ ,  $2$  и т.д. (рис. 72).

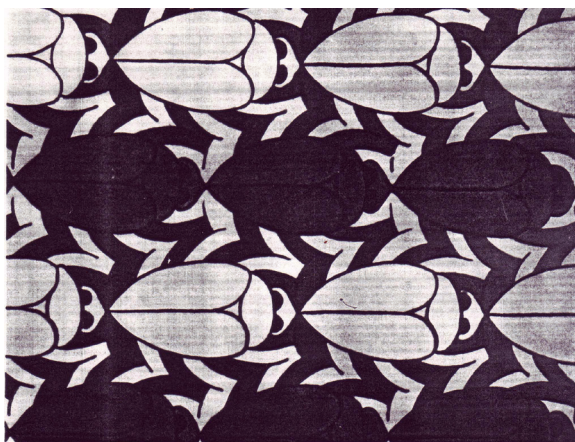


Рис. 72. М. К. Эшер. Из цикла «Symmetry works» [4]

Трансляция, скомбинированная с поворотом или отражением, порождает новые разнообразные узоры. Например, трансляция с поворотом по спирали порождает плоский (двумерный) узор (рис. 73).



Рис. 73. М. К. Эшер. Путь к жизни II [4]

**Скользящая симметрия** также представляет собой комбинированное движение. Преобразование здесь заключается в том, что фигура совмещается сама с собою после последовательно осуществленных переноса на расстояние  $a/2$  (где  $a$  — шаг симметрии) и отражения в плоскости, перпендикулярной плоскости чертежа. Данный вид симметрии является произведением симметрии относительно плоскости и параллельного переноса вдоль прямой, принадлежащей плоскости (рис. 74).

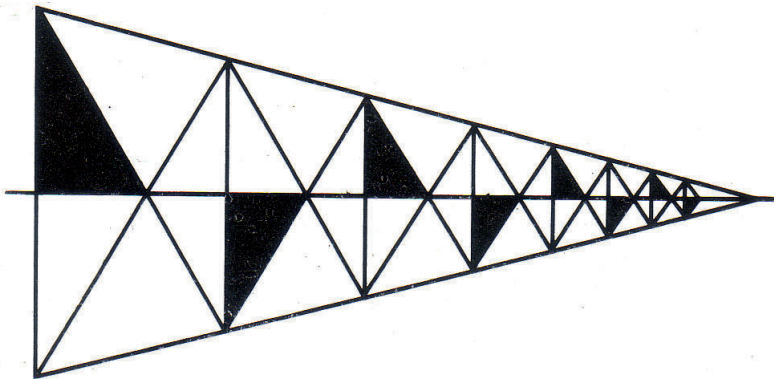


Рис. 74. Скользящая симметрия [4]



По типу строения любой орнамент представляет собой форму расчлененную, структурированную, однако сам тип композиционной формы характеризуется непрерывностью, слитностью, пластической связанностью составляющих ее элементов. Метрическая ограниченность плоскостной композиционной системы, проявляющаяся в бесконечной повторяемости и равенстве, так или иначе приводит к утомительной монотонной ритмике.

Принимая во внимание отрицательные свойства статического ритма, орнаменталисты вводят в выразительные возможности орнамента контрастные композиционные построения, основанные на противопоставлении строительных комбинаций основному архитектурному принципу, а также построения, обогащающие статическую ритмику (например, асимметрию) [4, с. 104] (рис. 75).

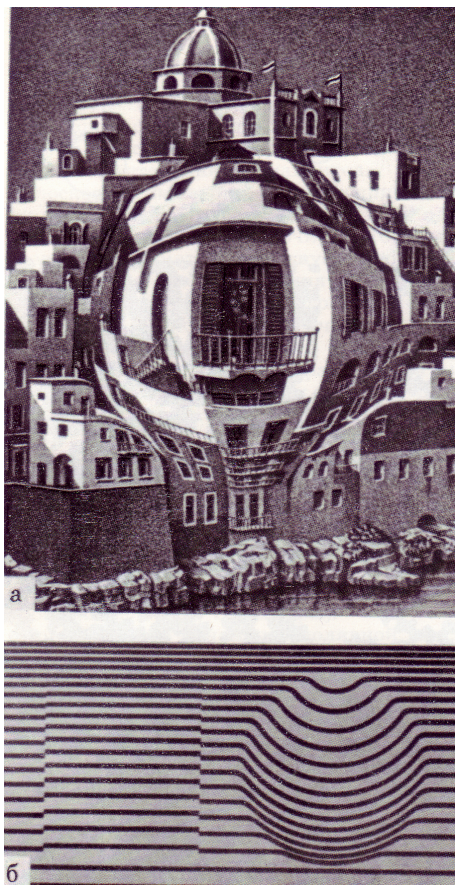


Рис. 75. М. К. Эшер. Балкон [4]

Ограничения симметрических движений в горизонтальной плоскости ведут к различного рода построениям — перестановкам частей формы, асимметрическим сдвигам, скользящим движениям по вертикали и горизонтали, сочетающимся с обращением первичных образов (отражением), растяжением (уменьшением, сжатием), изменением масштаба и т. д.

Орнаментальное искусство в части построения орнамента представляет собой богатейший иллюстративный материал по становлению конструктивно-устойчивых пластических связей в структуре орнаментальной плоскости. Декоративные возможности орнамента практически неисчерпаемы в построениях многоэлементных композиций.

#### *Разработка ленточного орнамента — бордюра*

Для выполнения орнаментов-бордюров нужно изучить схемы композиций на рис. 71 и отработать навыки их построения на практике.

Понадобятся следующие инструменты и материалы: ватман формата А4, карандаш, циркуль, цветные карандаши (для эскизирования); окончательный вариант выполняется в компьютерных технологиях.

Семь композиционных схем для разработки орнаментов-бордюров основаны на применении геометрических преобразований: симметрии, параллельного переноса и поворота.

Используя заданные шесть элементов (геометрического, растительного, антропоморфного характера), необходимо выполнить семь ленточных орнаментов разного предназначения: плоские и рельефные, для росписи, резьбы, формовки, штамповки, литья, лепки. Рисунок и цветовое решение должны соответствовать предназначению. Для цветового решения нужно использовать две, три или четыре цветовые гаммы (рис. 76).

#### *Разработка плетеного орнамента*

Для выполнения плетеного орнамента нужно изучить и применить на практике приемы построения композиции с переплетающимися лентами (построения масштаба глубины).

Понадобятся следующие инструменты и материалы: ватман формата А4, карандаш, циркуль, цветные карандаши (для эскизирования); окончательный вариант выполняется в компьютерных технологиях.

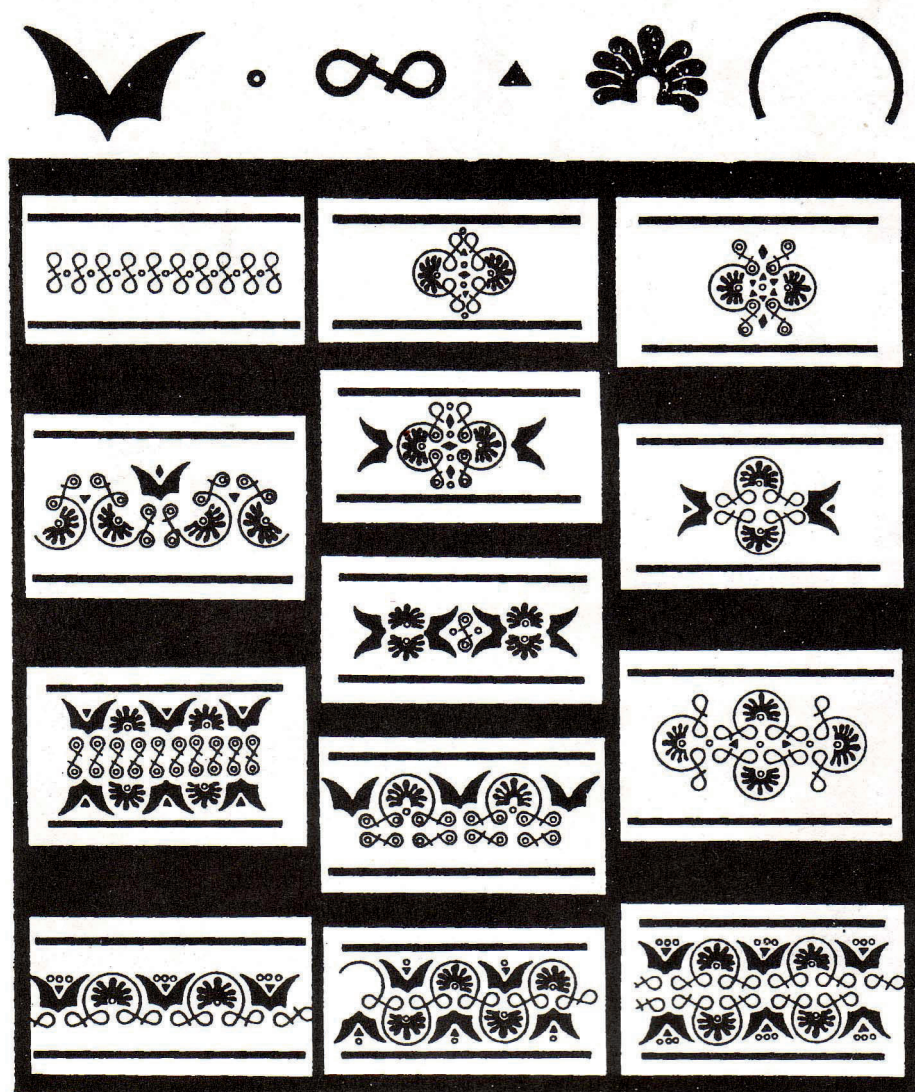


Рис. 76. Варианты создания орнамента из шести элементов [16]

Сложные элементы орнаментов, представляющие собой переплетающиеся ленты, легко строятся с помощью вспомогательных сеток. Сначала на основе частой сетки создается плоское изображение. Затем выбирается последовательность прохождения одних полос под или над другими, а решетка удаляется (рис. 77, а, б).

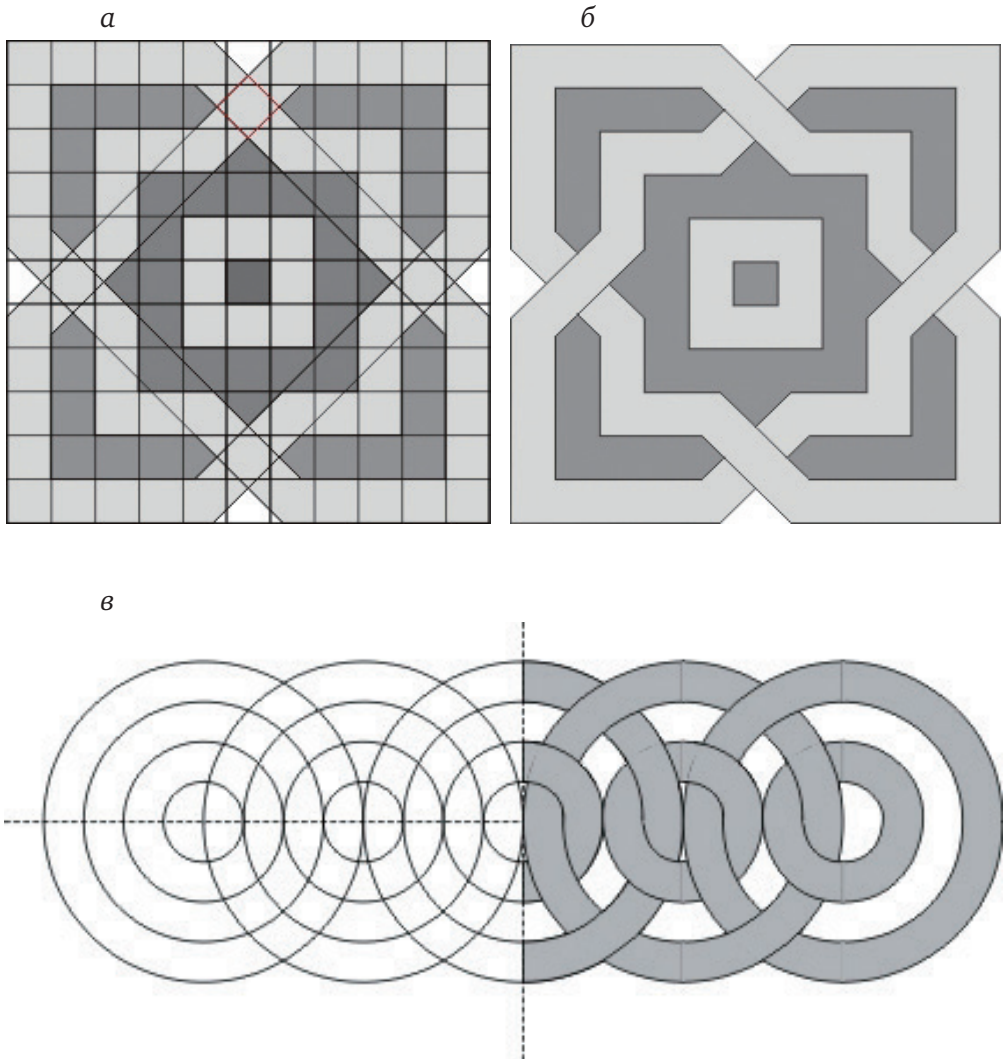


Рис. 77. Использование вспомогательной сетки при построении плетеного орнамента [17]

При построении орнамента из переплетающихся линий можно использовать простую решетку квадратной или другой формы. Пересечения решетки будут контрольными точками в орнаментальной композиции (рис. 77, в).

Для более сложных плетений необходимо разделить квадраты решетки горизонтальными или вертикальными линиями пополам.



## 2.5. Орнаментальная композиция, имеющая сплошной сетчатый ковровый раппорт

Сетчатый орнамент представляет собой бесконечную фигуру, построенную регулярным образом, образующуюся упорядоченно-симметричным размещением на поверхности немногих многократно повторяющихся узорных элементов.

Данный орнамент применяется в тех случаях, когда необходимо декорировать плоскость. На основе подобной композиции строятся орнаменты ковров, тканей, мозаики, обоев и т. п. Мотив обычно вписан в прямоугольную или наклонную сетку, т. е. в прямоугольник или ромб (рис. 78).

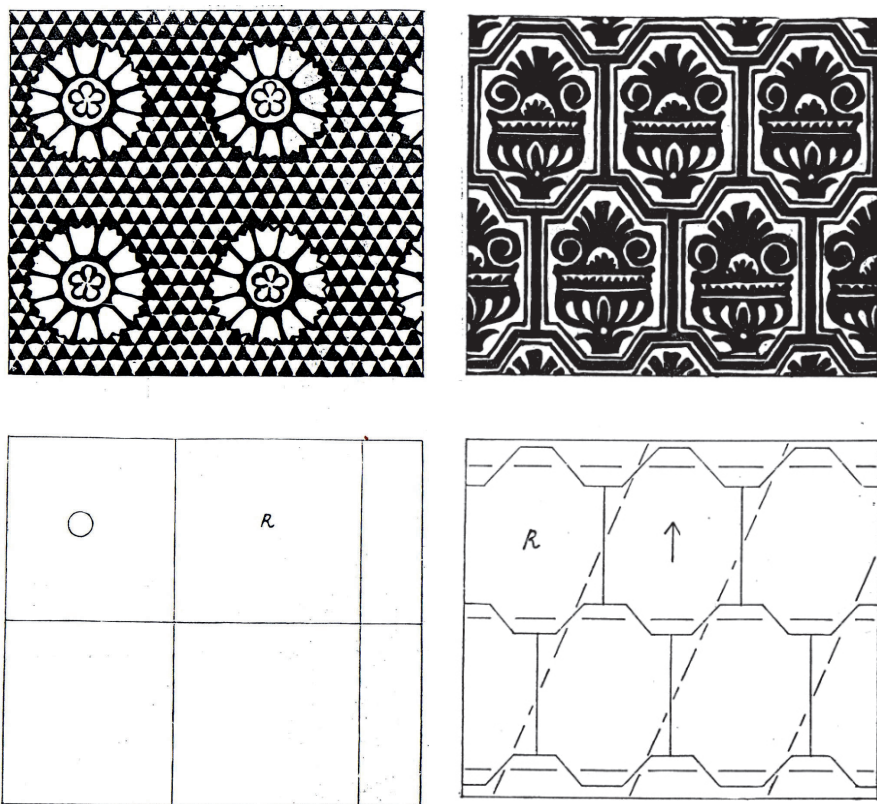


Рис. 78. Сплошной сетчатый орнамент.  
Мотив вписан в прямоугольник или ромб [7]

Сетчатым орнаментам свойствен ряд характерных особенностей. Во-первых, в каждом из орнаментов бесконечная, одинаково упорядоченная на любом участке узорная поверхность может быть образована с помощью одной из разновидностей параллелограмма (косого параллелограмма, квадрата, прямоугольника или ромба), заключающего в себе в каждом случае определенное минимальное число основных элементов или фрагментов узора. Орнаментированная поверхность образуется посредством переноса этой ячейки-параллелограмма в двух главных измерениях поверхности параллельно его сторонам — осям переносной симметрии с шагом, равным размеру каждой из сторон. Во-вторых, высокая равномерность и упорядоченность узорного покрытия являются важнейшим структурным и одновременно эстетическим свойством сетчатых орнаментов. Это качество создается симметрией всей поверхности и полным совмещением всего орнамента с самим собой при таких симметрических операциях, как поворот вокруг оси, зеркальное отображение, трансляция вдоль осей переноса и т. д.

Структурное разнообразие плоских орнаментов, создающихся на основе одного элемента узора с помощью различных комбинаций симметрии, не так велико, как может показаться с первого взгляда. Из геометрии известно, что одинаковыми фигурами, сплошь, без промежутков заполняющими плоскость, могут быть только четырехугольники различных видов или треугольники. Отсюда мы можем определить пять видов «сеток», основывающихся на пяти параллелограммных схемах, число комбинаций симметричных преобразований на которых равно 17 (рис. 79). Жирными линиями на рисунке выделены возможные конфигурации раппортов. Ячейки, или раппорты, могут иметь формы: 1) квадрата, 2) прямоугольника, 3) параллелограмма, 4) ромба, 5) равностороннего треугольника.

При построении таких орнаментов возникает необходимость равномерного, закономерного заполнения плоскости узором. В орнаментированных поверхностях соотношение двух основных компонентов-фигур узора и поля поверхности бывает различным: преобладание поля с отдельными вкраплениями узора (покрытия), поле незначительной площади с преобладанием узора (заполнения или упаковки) или плотнейшее, без промежутков и зазоров заполнение пространства декорируемой поверхности — сверхплотные упаковки, базирующиеся на взаимном погружении элементов (рис. 80).

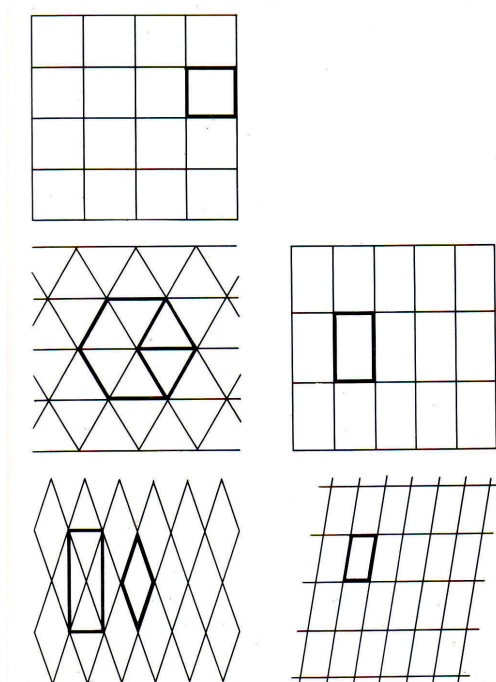


Рис. 79. Схемы построения сетчатого орнамента [7]

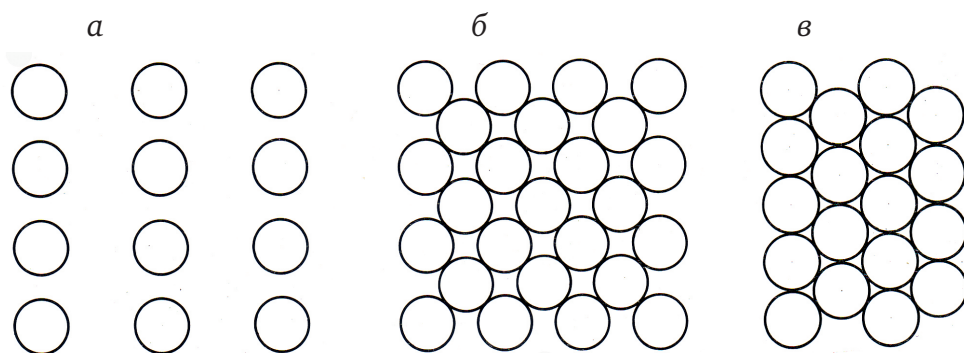


Рис. 80. Схемы раппортных решеток [4]:

*а* — покрытия; *б* — упаковки; *в* — сверхплотные упаковки

При создании сверхплотных упаковок, т. е. паркет-орнаментов, исходят не из свободных симметрических расположений в пространстве взятого декоративного элемента, а из принятия за основу неизменной матрицы-паркета, декоративного заполнения типовой ячейки паркета и различных способов расположения этой декорированной ячейки в матрице-паркете в соответствии с различными видами симметрии

и их комбинациями. Для выполнения такого орнамента изготавливают либо последовательно каждый из элементов, либо элемент переноса в виде квадрата, прямоугольника или параллелограмма с последующей трансляцией его в обоих измерениях поверхности (рис. 81).

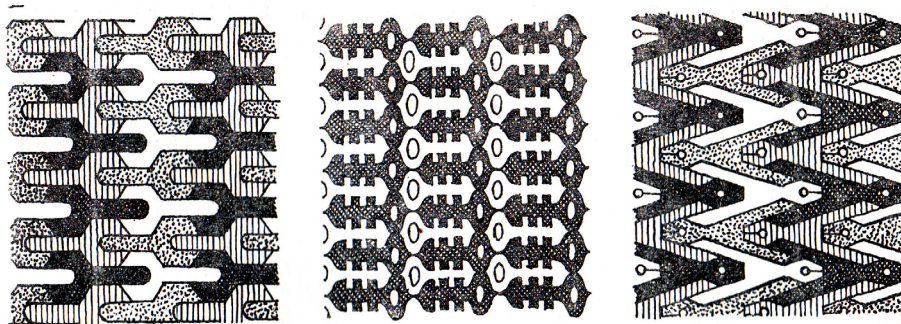


Рис. 81. Орнамент-паркет [16]

Своеобразной разновидностью паркетов-орнаментов является многообразнейшее узорчато-декоративное варьирование по определенной мозаичной сетке как структурной основе.

К таким орнаментальным формам относится **предметный (или тематический) орнамент**, выполняемый из предельно ограниченного числа видов элементарных изобразительных и ярко декорированных фигур сложной конфигурации, которые плотно, без зазоров заполняют поверхность (рис. 82, 83).



Рис. 82. М. К. Эшер. Рептилии [4]



Рис. 83. М. К. Эшер. Абсолют [4]



М. К. Эшер не только создавал композиции с регулярным заполнением плоскости, называя это мозаиками, он использовал в своих работах трансформацию плоскости в объем и наоборот («Рептилии»), переходы одной решетки в другую. В работе «Метаморфозы» показано прямое и обратное преобразование одних сеток в другие: от прямоугольной к квадратной, ромбической, далее к шестиугольной и треугольной, затем к параллелограммической, ромбической, квадратной и прямоугольной. При этом посредством этих переходов показано зарождение новых орнаментов и преобразование мотивов.

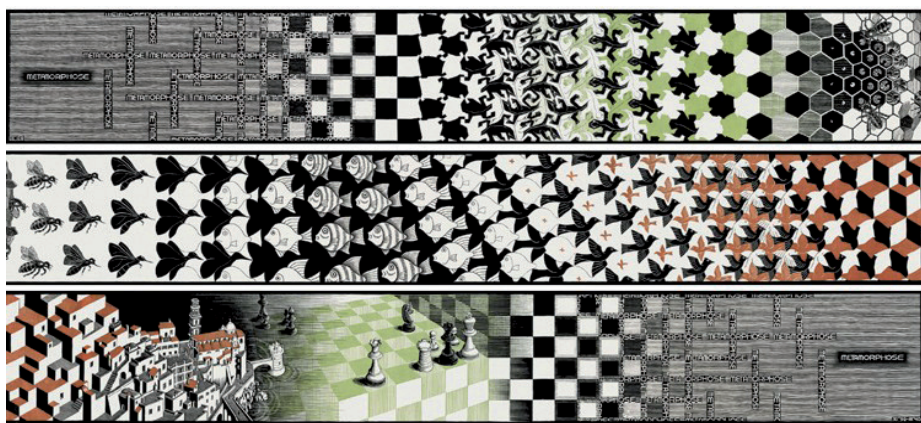


Рис. 84. М. К. Эшер. Метаморфозы II [8]

### *Разработка сетчатых орнаментов*

Для выполнения сетчатых орнаментов необходимо изучить и применить на практике основные композиционные схемы построения орнаментов в решетке.

Понадобятся следующие инструменты и материалы: ватман формата А4, карандаш, циркуль, цветные карандаши (для эскизирования); окончательный вариант выполняется в компьютерных технологиях.

Сетчатые орнаменты выполняются по пяти основным схемам, построенным на основе разбиения плоскости на равные правильные многоугольники с использованием параллельного переноса в одном, двух или трех направлениях схем ленточных орнаментов (рис. 85). Необходимо создать три сетчатых орнамента, используя разные способы заполнения ячеек сеток изображениями: разобщенные, пересекающиеся и плотно прилегающие друг к другу, заполняющие пространство

без промежутков (паркет) (рис. 86). Возможен вариант выполнения по типу эшеровских мозаик (рис. 87). При разработке мотива и выборе цветового решения нужно учитывать предназначение орнамента.

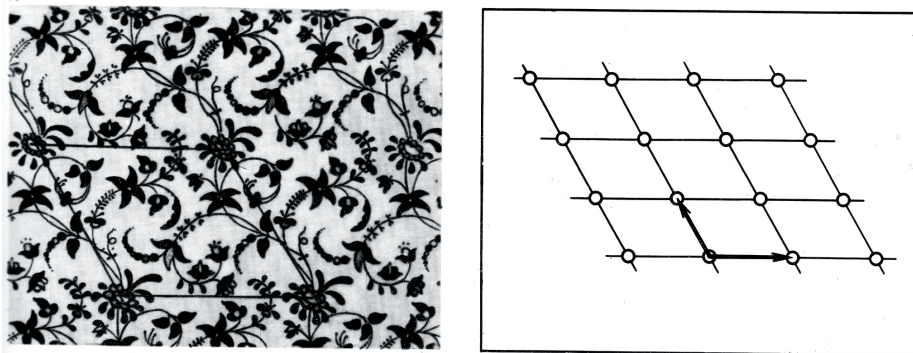


Рис. 85. Образец и схема построения сетчатого орнамента [4]

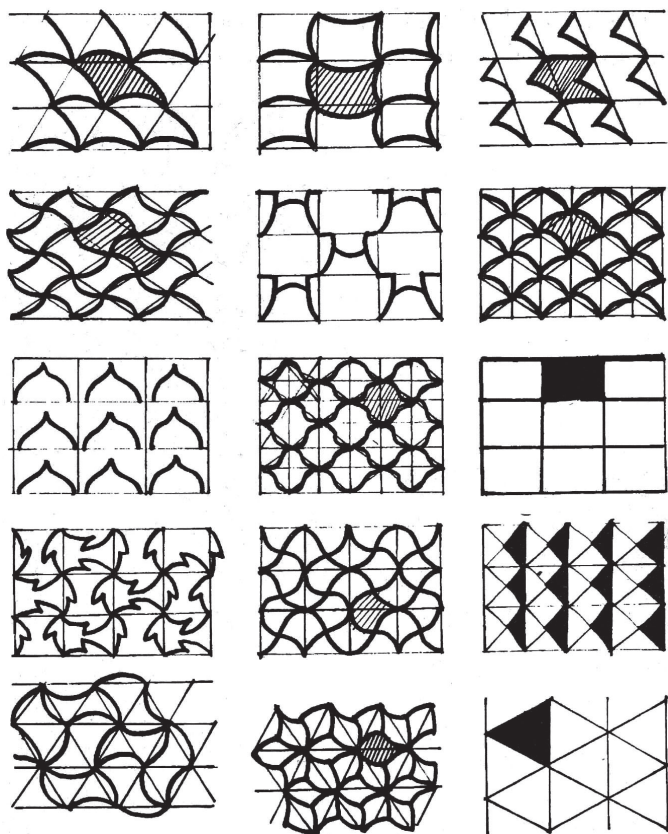


Рис. 86. Построение орнамента-паркета [16]

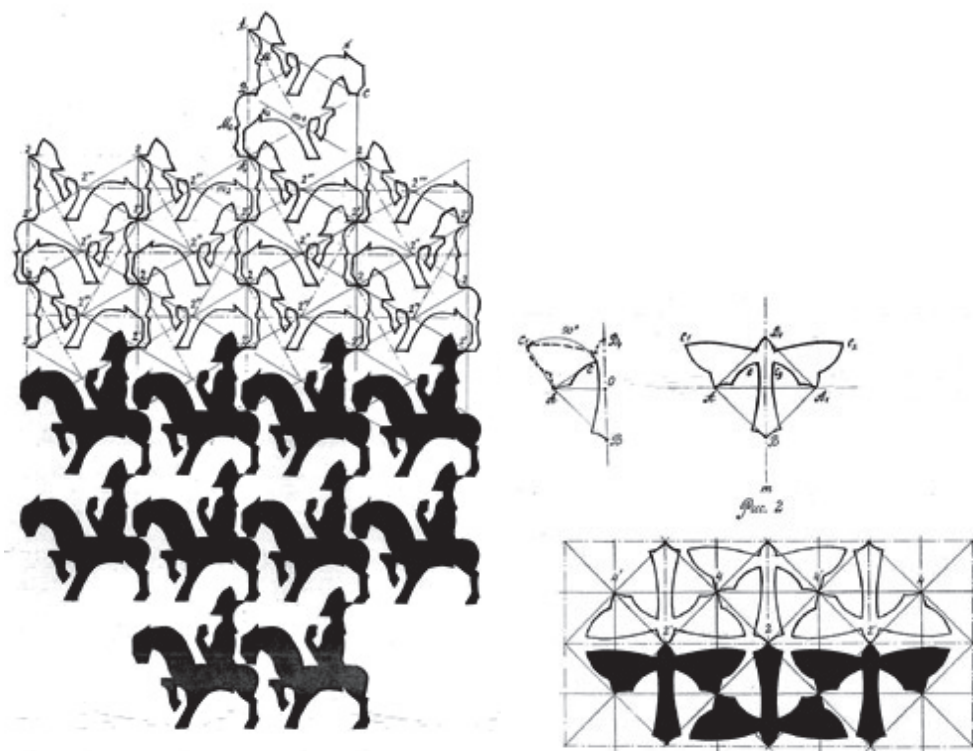


Рис. 87. Работы М. К. Эшера и их построение [4]

Таким образом, почти все многообразие орнаментов строится на основе законов симметрии. К классическим симметриям относятся **отражение** в воображаемом зеркале; **поворот** на заданный угол, равный  $360^\circ : n$ , где  $n$  — целое число, **трансляция** (параллельный перенос) в указанном направлении или комбинация этих операций. Например, обобщенными симметриями являются **спиральная**, представляющая собой непрерывное вращение с непрерывным растяжением радиуса, и **винтовая**, сочетающая поворот на  $360^\circ : n$  (целое число) и трансляцию.

---

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

---

**П**одводя итог, можно сказать, что в художественном проектировании орнамент — это специфическая структура, которая обладает собственной эстетической целостностью и неразрывно связана с несущей предметной плоскостью. Смысловая нагрузка орнамента целостно прочитывается только в том случае, когда достигается его сопряжение с декорирующей функцией. Его содержание раскрывается в системе художественных приемов проектирования. Орнамент представляет собой не просто украшение предмета и способ проектирования поверхности, он всегда дополняет образ произведения.

В историческом своем значении орнамент отражает основные характеристики стиля и ценностные представления эпохи. С изменением исторических условий искусства меняются содержание, стилистика орнамента и методы его художественного проектирования. Но, несмотря на это, при всех допустимых изменениях наиболее устойчивые элементы орнаментальной системы сохраняются. Таким образом, орнамент не только участвует в создании облика и образа произведений декоративно-прикладного искусства, но и концентрирует в себе информацию о художественном проектировании каждой эпохи.



---

# СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК

---

1. Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. М. : Галарт, 1998.
2. Бартенев И.А., Батажкова В.Н. Очерки истории архитектурных стилей. М. : Изобразительное искусство, 1983.
3. Бесчастнов Н.П. Художественный язык орнамента. М. : ВЛАДОС, 2010. 335 с.
4. Береснева В.Я., Романова Н.В. Вопросы орнаментации ткани. М. : Легкая индустрия, 1977. 190 с.
5. де Моран А. История декоративно-прикладного искусства : пер. с фр. М. : Искусство, 1882. 577 с. : ил.
6. Буткевич Л.М. История орнамента : учеб. пособие. М. : ВЛАДОС, 2012. 367 с.
7. Фокина Л.В. Орнамент : учеб. пособие для студентов вузов. Изд. 4-е, перераб. и доп. Ростов н/Д : Феникс, 2000. 96 с.
8. Степанова А.П. Теория орнамента : учеб. пособие. Ростов н/Д, 2014. 150 с.
9. Расинэ О. Орнамент всех времен и стилей : в 2 т. М., 2013.
10. Изобразительные мотивы в русской народной вышивке. Музей народного искусства / сост. Г.П. Дурасов, Г.А. Яковлева. М. : Советская Россия, 1990. 317 с.
11. Percier Charles & Pierre Francois Leonard Fontaine // ArStyle.org: [интернет-портал о дизайне]. URL: <https://clck.ru/DEotb> (дата обращения: 09.11.2017).
12. Тарановская М.З. Карл Росси: Архитектор. Градостроитель. Художник. Л. : Стройиздат, 1980. 223 с. : ил.

13. Русский графический дизайн 1880–1917. М. : Внешсигма, 1992.
14. Альфонс Муха — картины, дизайны, иллюстрации и скульптура // WikiArt: энциклопедия визуальных искусств. URL: <https://clck.ru/DEouuz> (дата обращения: 09.11.2017).
15. Суетин Николай Михайлович — галерея произведений // Cultobzor.ru: обзор художественных выставок в Москве. URL: <https://clck.ru/DEovs> (дата обращения: 09.11.2017).
16. Борисовский Г. Б. Красота и стандарт. М. : Изд-во стандартов, 1968. 142 с.: ил.
17. Афонькин С. Ю., Афонькина Е. Ю. Орнаменты народов мира. СПб. : Кристалл, 1998.

---

# ПРИЛОЖЕНИЕ

---

## Общие требования к выполнению проектно-графической работы

---

**И**тоговая орнаментальная работа является формой самостоятельной работы студентов и важным этапом в подготовке специалистов в области дизайна. Заключительная орнаментальная композиция представляет собой исследование и освоение одного из модулей актуальных тем программы, в которой студент демонстрирует уровень владения необходимыми теоретическими знаниями и практическими навыками, позволяющими ему самостоятельно решать профессиональные задачи.

Итоговая работа по дисциплине «История орнамента и стиля» предусмотрена государственными требованиями по подготовке выпускников по направлению 54.03.01 «Дизайн» профиля «Графический» и является заключительным этапом изучения дисциплины, на котором студенты учатся применять полученные знания для решения художественных задач в процессе создания графических объектов. Итоговая работа теоретически и практически связана с дисциплинами общепрофессионального цикла, такими как «Академический рисунок», «История искусства», и с профессиональными дисциплинами: «История декоративно-прикладного искусства», «Проектирование», «Пропедевтика», «Цветоведение и колористика».

### **Цели проектно-графической работы:**

- расширение, закрепление и систематизация знаний по дисциплине и соответствующих умений;
- формирование умений и навыков самостоятельного решения художественных вопросов проектной задачи;
- комплексная проверка уровня знаний и умений.

**Задачи:**

- в процессе выполнения работы интегрировать знания и умения, полученные в ходе изучения дисциплины;
- овладеть техниками представления дизайн-проекта;
- познакомиться с последними тенденциями, новыми направлениями и аспектами профессиональной деятельности в области орнаментального дизайна.

В результате изучения дисциплины студенты должны:

**1) знать:**

- основные закономерности композиции в предметном творчестве;
- роль дизайна в предметном мире;
- стилистические особенности орнаментов разных эпох;
- особенности работы над орнаментальной композицией;
- законы орнаментальной композиции;
- элементы и средства гармонизации орнаментальной композиции;

**2) уметь:**

- ориентироваться в особенностях орнаментальных композиций различных художественных стилей;
- создавать целостную композицию — с учетом ее законов — по мотивам орнаментов различных народов, чувствуя цветовые и стилистические различия;
- искать нестандартные решения при создании своих орнаментальных дизайнерских композиций;
- использовать свойства и средства гармонизации формы при разработке композиции;
- визуализировать и моделировать свои творческие замыслы при помощи компьютерной или ручной профессиональной графики;

**3) владеть:**

- практическим применением комплекса методов и приемов проектной деятельности дизайн-графики применительно к орнаменту;
- объемно-пространственным мышлением для воплощения замысла;
- навыками работы в специализированных графических программах;
- профессиональной ручной графикой.



***Итоговая проектно-графическая работа должна:***

- носить творческий характер с использованием новейших технологий и разработок в области изобразительного искусства и дизайна;
- отвечать требованиям художественно-эстетического изложения материала;
- отражать умения студента пользоваться приемами поиска, отбора, обработки и систематизации информации, способности работать с художественными материалами и историческими сведениями;
- содержать примеры образцов объектов современного орнаментального дизайна;
- соответствовать своим содержанием программе дисциплины «История орнамента и стиля».

***Тематика проектно-графической работы***

Цель проектно-графического задания: создание орнаментальной композиции на основе трех типов композиционных схем (бордюр, розетка, орнамент на сетке) с единым замыслом, в едином стиле исполнения.

Выбор объекта-носителя орнаментальной композиции для итоговой работы осуществляется студентом и утверждается преподавателем. Примерные темы проектирования серии орнаментальных цифровых композиций:

- для спортивной одежды;
- оформления интерьера;
- оформления фирменной упаковки;
- полиграфии;
- текстиля;
- парфюмерной продукции;
- столовой посуды;
- кредитных карт;
- железных решеток, декорирующих фасад дома;
- постельного белья.

***Этапы выполнения проектно-графической работы*****1. Проектное задание**

В данном разделе необходимо установить назначение проектируемого орнамента и предъявляемые к способу его изображения общие и специфические требования.

## **2. Предпроектный анализ**

Цель предпроектного анализа — исследование и сопоставление данных о формальных и материальных возможностях создания проектируемого графического объекта. В данном случае это исследование структуры орнаментальной композиции и ее аналогов, поиск адекватных вариантов графической подачи. Поисковые линейно-конструктивные эскизы раппортов орнаментальной композиции выполняются на одном-двух листах ватмана формата А4 (тоновый рисунок — карандаш, цветные карандаши).

### **2.1. Анализ материальных и формальных средств воплощения содержания проекта**

Выбор и обоснование системы средств и способов создания эстетически целостной орнаментальной композиции по заданным характеристикам.

### **2.2. Анализ объектов-аналогов**

Необходимо выбрать 3–4 орнамента, сходных с проектируемым по стилю, системе построения, условиям применения, и представить в виде иллюстраций (или точной копии). Выявить особенности их построения, используемые средства выразительности. Результаты анализа должны быть представлены в графической части.

## **3. Разработка проектного объекта**

В данном разделе должно быть представлено концептуальное обоснование выбора выразительных средств орнаментальной композиции и объекта — носителя проектируемого орнамента на основе результатов предпроектного анализа (текстовая часть). Работа над оригинальной орнаментальной композицией.

**4. Окончательный вариант графического решения** проектируемого орнамента и объекта-носителя представляется на планшетах (2 планшета 40×60 см), техника выполнения — компьютерные технологии.

Выполнение орнаментально-графической работы завершается защитой проекта. Законченная в установленный срок графическая работа сдается преподавателю для проверки ее качества, соответствия содержанию и объему, указанному в задании. После проверки проектно-графическая работа подписывается преподавателем, и проводится защита в открытой форме.

## Примеры студенческих проектно-графических работ

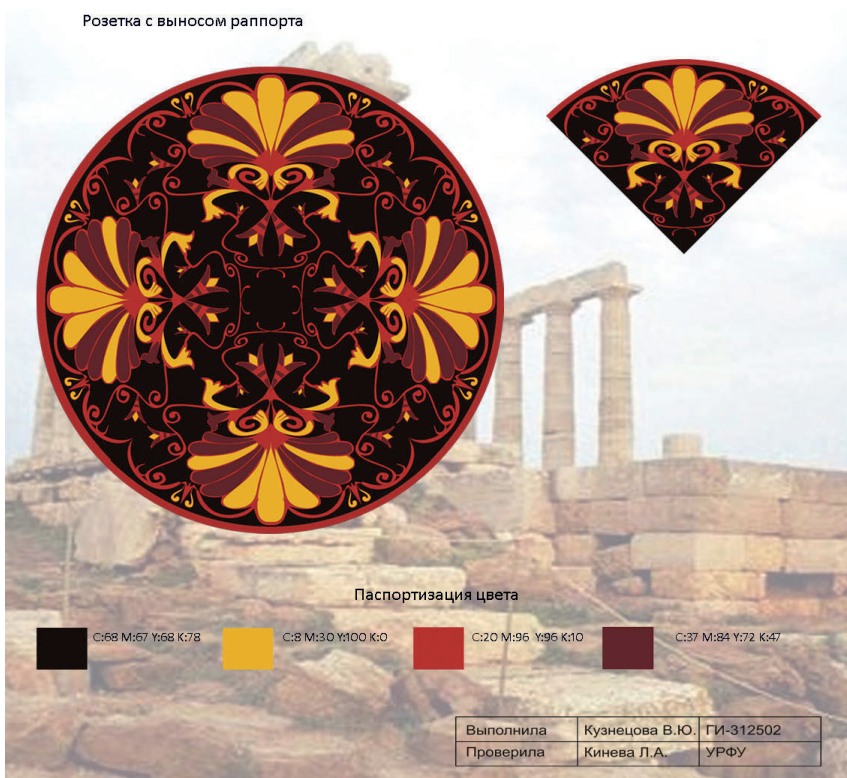
### КУРСОВАЯ РАБОТА ПО ДИСЦИПЛИНЕ: ИСТОРИЯ ОРНАМЕНТА

ТЕМА: построение орнаментов при помощи разных видов симметрии

Бордюр



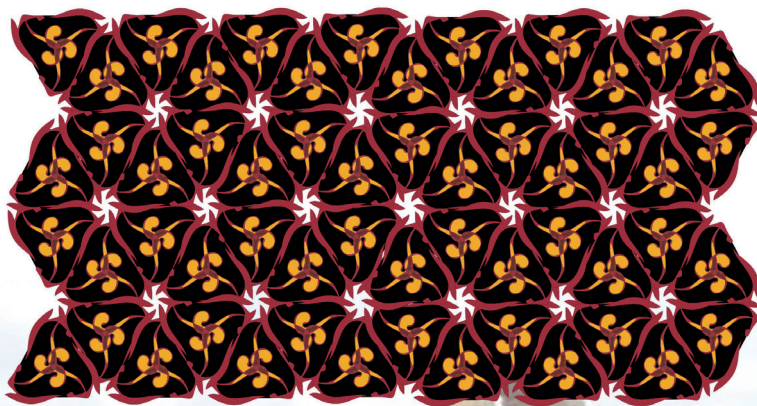
Розетка с выносом раппорта



КУРСОВАЯ РАБОТА ПО ДИСЦИПЛИНЕ: ИСТОРИЯ ОРНАМЕНТА

ТЕМА: Построение орнаментов при помощи разных видов симметрии

Паттерн "Санторини"



Применение орнаментов



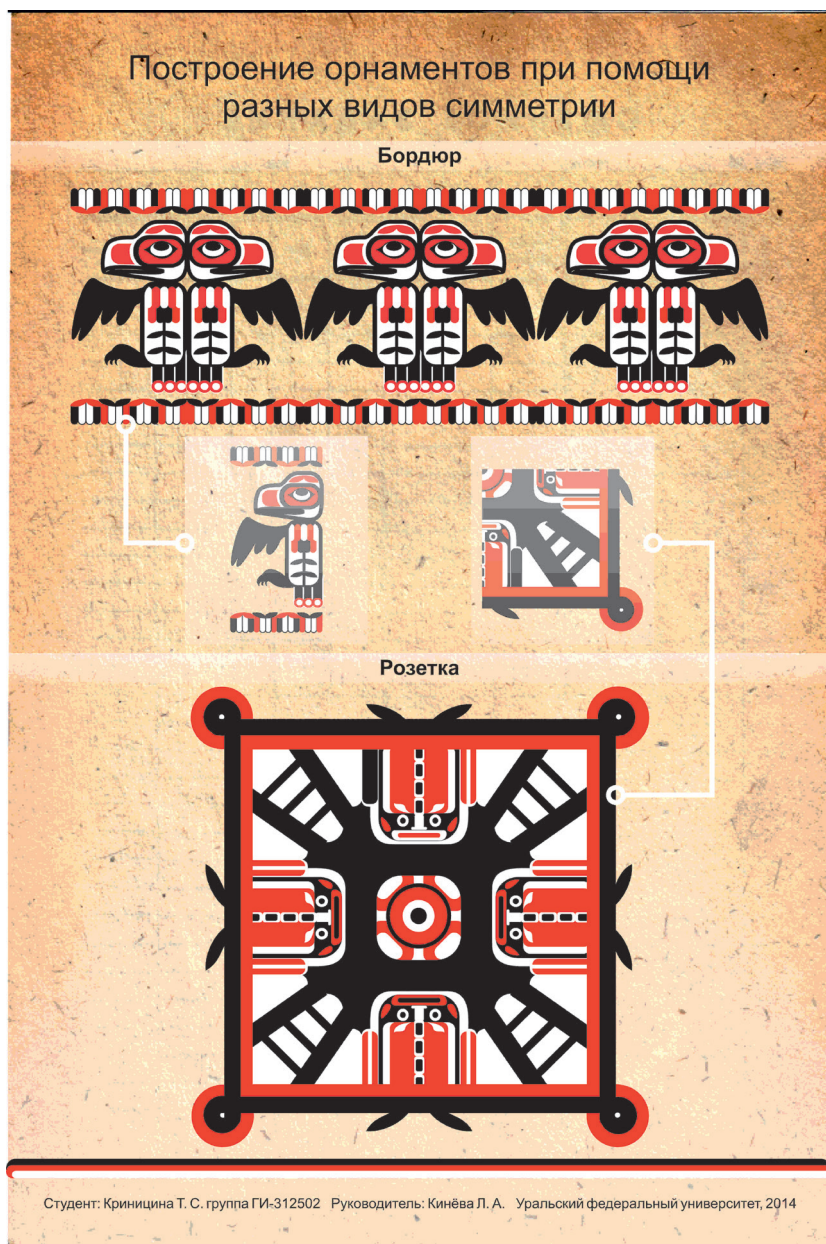
Выполнила	Кузнецова В.Ю.	ГИ-312502
Проверила	Кинёва Л.А.	УрФУ

Работа по дисциплине «История орнамента и стиля»

Кузнецова Вика, III курс, УрФУ.

Руководитель: доцент Кинёва Л. А.







Работа по дисциплине «История орнамента и стиля»

Криницина Татьяна, III курс, УрФУ.

Руководитель: доцент Кинёва Л. А.

---

---

# ОГЛАВЛЕНИЕ

---

---

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава 1. ИСТОРИЯ ОРНАМЕНТА.....	5
1.1. Специфика орнамента. Язык и выразительные средства.....	5
1.2. Орнамент Древнего мира (античной Греции и Рима) .....	12
1.3. Орнамент Средневековья: романский и готический стили. Древнерусский орнамент .....	24
1.4. Орнамент Ренессанса.....	41
1.5. Орнамент барокко и рококо .....	50
1.6. Орнамент классицизма .....	62
1.7. Орнамент модерна и конструктивизма .....	72
Глава 2. ТЕОРИЯ ОРНАМЕНТА.....	88
2.1. Орнаментальная композиция в художественном проектировании .....	88
2.2. Орнаментальная композиция, имеющая обратный, или геральдический, раппорт.....	94
2.3. Орнаментальная композиция, построенная на основе центрального лучевого розетчатого раппорта .....	98
2.4. Орнаментальная композиция, построенная на основе ленточного раппорта.....	102

2.5. Орнаментальная композиция, имеющая сплошной сетчатый ковровый раппорт .....	110
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	117
СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК .....	118
ПРИЛОЖЕНИЕ .....	119



*Учебное издание*

**Кинёва** Лариса Анатольевна

# **ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ОРНАМЕНТА**

Редактор *Т. Е. Мерц*  
Верстка *Е. В. Ровнушкиной*

Подписано в печать 07.05.2018. Формат 70×100 1/16.  
Бумага офсетная. Цифровая печать. Усл. печ. л. 10,64.  
Уч.-изд. л. 5,2. Тираж 50 экз. Заказ 139.

Издательство Уральского университета  
Редакционно-издательский отдел ИПЦ УрФУ  
620049, Екатеринбург, ул. С. Ковалевской, 5  
Тел.: +7 (343) 375-48-25, 375-46-85, 374-19-41  
E-mail: [rio@urfu.ru](mailto:rio@urfu.ru)

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ  
620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4  
Тел.: +7 (343) 358-93-06, 350-58-20, 350-90-13  
Факс: +7 (343) 358-93-06  
<http://print.urfu.ru>

*Для заметок*







### **КИНЁВА ЛАРИСА АНАТОЛЬЕВНА**

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и дизайна Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина. Член Общероссийской общественной организации историков искусства и художественных критиков (АИС).

Профессиональные интересы: история декоративно-прикладного искусства, краеведение.

Читает цикл дисциплин для студентов направления «Дизайн»: «История искусств», «История орнамента и стиля», «История графического дизайна и рекламы», «История декоративно-прикладного искусства», «Проектирование средств визуальных коммуникаций».